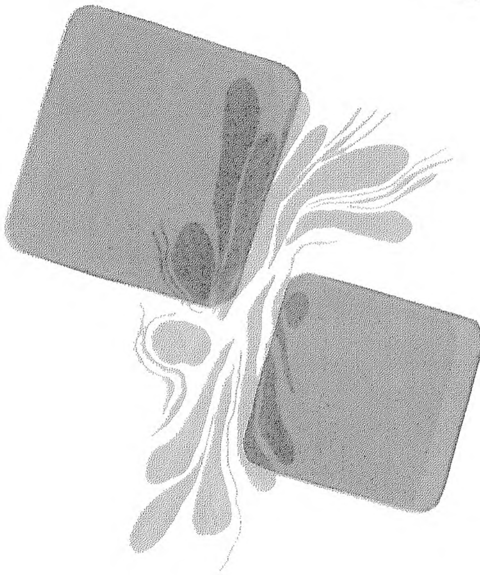
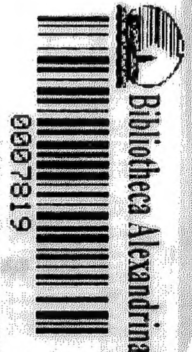
د. حميد لحمداني

النقد الروائي والإيديولوجيا

من سوسيولوجيا الرواية
إلى سوسيولوجيا النص الروائي





النقد الروائي والإيديولوجيا

* النقد الروائي والإديولوجيا
* المؤلف: د. حميد لحمداني
* الطبعة الأولى، آب ١٩٩٠

* الناشر: المركز الثقافي العربي
* العنوان
□ بيروت/ الحمراء - شارع جان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث.
ص. ب/113-5158/ - هاتف/ 352826 - 343701/ - تلكس/ NIZAR 23297LE/

□ الدار البيضاء/● 42 الشارع الملكي (الأحباس) - ص. ب/4006/ - هاتف/ 303339 - 307651/
● 28 شارع 2 مارس - هاتف/ 271753 - 276838/ - فاكس/ 305726/

النقد الروائي والإيديولوجيا

من سوسيولوجيا الرواية
إلى سوسيولوجيا النص الروائي

د. حميد لحمداني



المركز الثقافي العربي

شكر وتقدير

هذا العمل وغيره مدينٌ بالشيء الكثير لجملة من الزملاء والأساتذة، وأخص بالذكر الأستاذ المحترم الدكتور محمد الكتاني قيدوم كلية الآداب بمارتيل تطوان الذي رافقته في البحث طوال سنوات عديدة فوجدتُ لديه اهتماماً خاصاً بمجهودي المتواضع، وأفدت من علمه ونبله. كما لا أنسى أن أشير إلى ما تركه عملي إلى جانب الزملاء في مجلة دراسات أدبية ولسانية، وعملي مع زميلي الدكتور محمد العمري في مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية من أثر بالغ في جملة من أعمالي العلمية؛ فإليهم وإلى غيرهم ممن أبدوا ملاحظاتهم وآراءهم في هذا العمل وغيره أهدي أصدق عبارات الشكر والتقدير.

تقديم

كانت فكرةُ إخراج كتابٍ عن «الإديولوجيا في الرواية والرواية كإديولوجيا» من وجهة نظر النقد الأدبي قد ألحّت علينا منذُ عدة سنوات وخاصة عندما آطّلعنا على أبحاث الناقد الروسي الكبير باختين، لأنَّ هذه الأبحاث كانت تَطْرَحُ، بالنسبة لنظرية الرواية، إشكاليةً كبيرة بالنظر الى أنها كانت تؤكد علاقة الرواية بالإديولوجيا، لكن ليس على الطريقة الماركسية المألوفة؛ فباختين كان مشدوداً في أغلب مراحل بُحُوثه، حول الفن الروائي، إلى عالم المحتوى، وكأنه كان يُبَطِّنُ هروباً مقصوداً من معالجة الرواية ذاتها باعتبارها مساهمة إديولوجية في حقل الصراع الإديولوجي العام في المجتمع الذي ظهرت فيه النماذج المدروسة. وكان إلْحَاحُهُ على نمط روائي خاص، هو النمط الديالوجي، يقدم له كل وسائل البرهنة الكافية لإثبات موقف الكاتب المحايد الذي يترك الإديولوجيات تتصارع في النص ولا يتدخل أبداً لصالح إديولوجية دُون أخرى.

كانت أعمال دوستويفسكي أمْثلة نموذجية لإثبات التعايشِ الصدامي بين الإديولوجيات في النص، مع احتفاظ الكاتب بحياده الخاص بحيثُ يُتركُ القارىءُ في حيرة تامة أمام صعوبة تحديد الموقف الحقيقي للمبدع.

وقد كان اهتمام الباحثين ذوي النزوعِ البنيوي في فرنسا - بشكلٍ خاص - بباختين قد أثار لدينا كثيراً من التساؤلات. كيف تُسْتَقْبَل آراء باختين التي تُمَوْضِعُ نفسها في إطار سوسيولوجي وإديولوجي، من طرف نقاد كانوا من أكبر دعاة التحليل البنيوي وعزل الأعمال الأدبية عن السياق الإديولوجي والسوسيولوجي، ونشير بالأخص إلى تودوروف؟ فقد كتب هذا الباحث كتاباً عن باختين مُركِّزاً على المبدأ الحواري داخل النص الروائي. ولقد تبين لنا أن نقطة آلْتِقاءٍ كبيرة كانت هي عَامِلَ التَّقارُب بين الاتجاه البنيوي وتحليلات باختين؛ فحتى لو كان باختين يتحدث عن الإديولوجيا في الرواية، فهو يعتبرها مادة أولية من مواد بناء الرواية، إنها ليست مقتبسة من الواقع، ولكنها تجسيد لواقعية الإديولوجيا نفسها: أي مظهر من مظاهرها. فالنص إذاً ليس موجوداً خارج الواقع الإديولوجي ولكنه منغمس فيه؛ ولذلك فهو ليس في حاجة إلى أن يعكس الإديولوجيا ما دام يوجد في مجراها الطبيعي. ومن ثم آسْتَنْتَجَ أن دراسة الإديولوجيا في النص الروائي ليست في حاجة إلى الإحالة على

ما هو خارج النص. وهنا بالذات يلتقي باختين مع الدراسة التزامنية Synchronique التي تُلِحُّ عليها البنيوية.

في هذه الحالة تصبح دراسة حوارية (Dialogisme) النص الروائي باعتباره مجسداً لمجموعة من الإديولوجيات المتصارعة هي المحور الأساسي لكل تحليل. ومن الطبيعي أن يتم التركيز في مثل هذا التحليل على الأعمال الروائية التي تُحَقِّقُ هذه الحوارية حيث ينفلت النص ذاته باعتباره كلاً من أي تحديد أو تأويل إديولوجي لأنه ـ إذا صح التعبير ـ يقع فوق الإديولوجيات، ولأنه يراقبها من أعلى ويتأملها ويبحث فيها. ومن الأكيد أن باختين كان له ميل واضح إلى إغفال الكلام عن الروايات ذات الأطروحات الإديولوجية الواضحة، بل يبدو لنا أنه كان يخفي نحوها نفوراً ما. وكانت الرواية الديالوجية بالنسبة إليه بمثابة ثورة كوبرنيكية في عالم الرواية لأنها تجاوزت النظرة المنولوجية ذات البعد الإديولوجي الواحد.

ولم يكن في نظرنا من السهل التمييز في الرواية سواء كانت ديالوجية أم منولوجية بين بعدين: بعد الرواية كإديولوجيا باعتبارها كُلاً، وبعد الإديولوجيات في الرواية باعتبارها مكوناً من مكونات النص. كان هذا التمييز يبدو أوضح فيما يخص الروايات المنولوجية، لأن الرواية تحتوي غالباً على عدد من التصورات يجسدها أبطال مختلفون غير أن تصور الكاتب يوجهها ويتحكم فيها، ويتغلَّبُ عليها في النهاية، بحيث تكون سلطة الكاتب الإديولوجية واضحة على القارىء، قد يموهها وقد يجعلها مباشرة، ولكنها تظل حاضرة.

أما بالنسبة للرواية الديالوجية فنحن نَتَعَرَّفُ إلى جميع الإديولوجيات المتصارعة في النص الروائي، ولكن الكَاتِبَ لا يُوَجِّهُنَا إلى أيٍّ منها، إنه يتركنا أمام حيرة الاختيار والإديولوجيات في النص تظهر في هذه الحالة من خلال جوانبها الايجابية والسلبية على السّواء وهو ما يصعب معه تحديد إديولوجية الرواية.

كان سؤال كبير قد طُرِحَ عَلَيْنَا بخصوص هذه الرواية الديالوجية وهو: هل يتعذر علينا بالمرة أن نتحدث في هذا النمط، عن الرواية كإديولوجيا؟ لقد تبين لنا فيما بعد أن هذا النمط نفسه يمكن التمييز فيه بالفعل بين الإديولوجيات في الرواية والرواية كإديولوجيا، غير أن هذه الإمكانية لا تتحقق أبداً إلا إذا نحن حددنا المفاهيم المختلفة التي يمكن أن تأخذها «الإديولوجيا» في النص الروائي. وهكذا كان من الضروري أن نغامر في البحث في مجال من أكثر المجالات صعوبة في حقل الدراسات السوسيولوجية، وهو مجال تعريف الإديولوجيا.

ونحن نتحدث هنا عن المغامرة في البحث في مفهوم الإديولوجيا، ولا نعني أبداً أننا سنزاحم السوسيولوجيين في هذا المجال ولكننا نعتبر اقتحامنا لهذا العالم مغامرة بالنظر إلى طبيعة موقعنا في حقل النقد الأدبي لا في الحقل السوسيولوجي. وحتى لا تكون هذه المغامرة مُتَهَوِّرة فإنه يَحْسُنُ على الدوام الانطلاق من أبحاث السوسيولوجيين أنفسهم عسى

أن نتمكن من وضع خطاطة واضحة يمكن اعتمادها في النظر إلى علاقة الإديولوجيا بالرواية.

ولقد رجعنا أيضاً إلى سوسيولوجيي الأدب لأن أبحاثهم طورت بشكل كبير فهماً منهجياً لهذه العلاقة، وسيكون عملنا في هذا المجال تركيبياً، فضلاً عن أنه سيحاولُ رَسْمَ نظرة متكاملة لتطور البحث في هذا الموضوع الشائك.

ونظراً لعلاقة بَحْثِنَا (فيما يَخُصُّ ارتباط الإديولوجيا بالأدب) بالفن الروائي بالتحديد، فقد بدا لنا أن أفضل مجال لدراسة المشاكل النظرية لهذا الموضوع هو التركيز على ما قدمه النقد الروائي السوسيولوجي من نتائج في هذا المجال.

ولقد كان هذا مدعاة لتتبع الأبحاث النظرية التي ظهرت في روسيا وغيرها من البلدان الأوربية. على أنه كان من الضروري الانتقال إلى مستوى البحث في هذا الموضوع في العالم العربي. كيف تم تحليل النصوص الروائية العربية اعتماداً على نظريات نقدية سوسيولوجية تهتم بالإديولوجيا في الرواية أو بالرواية كإديولوجيا؟ وقبل هذا كان من الضروري التعرف إلى الكيفية التي فُهِمَتْ بِهَا المناهج الاجتماعية للأدب في العالم العربي وذلك من خلال المقدمات المنهجية التي وَضَعَها نُقَّادُ الرواية العرب لمؤلفاتهم.

ولتقديم صورة دقيقة عن الممارسة النقدية حول الرواية العربية ذات البعد الإديولوجي والسوسيولوجي بشكل عام، كان لا بد من تحليل نماذج نقدية بعينها. مع اختيار نموذجين أساسيين يعكسان الاختلاف في الرؤية إلى النص.

ولقد استخدمنا في هذا التحليل ـ الذي يندرج في نطاق نقد النقد ـ وسائل إجرائية تبينت لنا فعاليتُهَا في عدد من الدراسات التي قمنا بها في نطاق نقد النقد[1]، وذلك لأنها تحاول أن تحيط بهذه الممارسات النقدية من جميع جوانبها سواء ما يخص أهداف الناقد أي غايته من بحثه وما يتصل بذلك من نوعية اختياره المنهجي أي ما يُدعى بقوانين الأساس Les Codes de base التي ينطلق منها، أي فلسفته الخاصة...

أو ما يتصل بتحديد المتن الروائي المدروس، خصوصاً وأن النقد الروائي العربي ذا البعد الإديولوجي كان يميل في كثير من نماذجه إلى تنويع المتن واختيار نماذج روائية كثيرة ما دام التحليل لا يطالُ بنيات النصوص وإنما يُرَكِّزُ على المضامين. ما هي نتائج هذا التوسع في اختيار المتن على مستوى التحليل ذاته؟...

أو ما يتصل بالممارسة النقدية ذاتها كيف يُوصَفُ المتن الروائي في الدراسات النقدية

---

(1) اعتمدنا هنا على ضوابط التحليل التي وضعتها في مقدمة بحثها:

Johana Nathali: **A Propos des chats de Baudlaire in la logique du plausible.** J.C.L. Gardin. Ed. La maison des sciences de l'homme. Paris.

السوسيولوجية؟ هَلْ يستطيع هذا الوصف أن يقدم فهماً منهجياً للنصوص المدروسة أم أنه يقع في شرك التلخيص وإعادة السرد؟ كيف يتم الربط بين تحديد الدلالات الإديولوجية وبنيات النصوص الروائية؟ كيف يعاد تنظيم المادة المدروسة؟ وما هي علاقة إعادة النظام هذا بالاختيارات المنهجية للناقد؟ . . .

أو ما يتصل بالتأويل، أي كيف يتم تحديد الرواية باعتبارها موقفاً معيناً أي باعتبارها إديولوجياً؟ ما هي العناصر الثقافية والإديولوجية التي تتدخل هي ذاتها في هذا التأويل؟ كيف ينظر إلى الصراع الفكري والإديولوجي في النص، وكيف يتم عزل إديولوجية النص عن الإديولوجيات في النص؟ . . .

أو ما يتصل بالتقويم الجمالي. هل هناك اهتمام بالجانب الجمالي في النص الروائي عند النقاد السوسيولوجيين؟. كيف يتم النظر إلى علاقة البعد السوسيولوجي في الرواية بالبعد الفني؟

وأخيراً هل كانت لدى النقد السوسيولوجي والإديولوجي للرواية في العالم العربي القدرة على بناء نظرية نقدية تمتلك كل وسائل التطبيق بنجاح على نصوص مختلفة؛ بمعنى هل استطاع أن يشرح نظرياً وتطبيقياً مختلف مستويات حضور وعلاقة الإديولوجيا بالرواية؟

ولأن الإديولوجيا ليست هي وحدها المكون الوحيد للنص الروائي فإن عملنا، وهو يتتبع مستويات الممارسات النقدية السوسيولوجية يفسح المجال لكثير من القضايا المتصلة بهذا المنهج لكي تعبر عن نفسها، كل ذلك من أجل تقديم صورة أكثر شمولية عن إشكالية الإديولوجيا في الرواية والرواية كإديولوجيا ذاتها.

ولا يفوتنا أن نشير في النهاية إلى أن معالجة الإديولوجيا بالإديولوجيا من شأنها أن تخلط جميع الأوراق، لذلك كان حِرْصُنَا شديداً في هذا العمل على أن نبقى في حدود الدراسة الوصفية والتأمل الأبستمولوجي؛ ولعل البحث الذي يتصدر القسم الأول في هذا الكتاب قد عالج جميع المشاكل التي يمكن أن تنشأ عن الخلط بين الإديولوجيات، كما عالج كيف يمكن للمتأمل في الإديولوجيا أن يحتفظ بالتباعد المطلوب ويَكُونَ في مَأْمَنٍ من بعض أوهامها.

المؤلف

القسم الأوّل

1 ـ الإديولوجيا في الرواية والرواية كإديولوجيا

تحت هذا العنوان سنتعرف إلى المفاهيم المختلفة للاديولوجيا وسنتحدث فيما بعد عن الإديولوجيا في الرواية ثم بعدها عن الرواية كإديولوجيا، ونظراً لأهمية تكامل هذين الجانبين الأخيرين في بناء وحدة الرواية فإننا سننتقل في مبحث آخر للحديث عن تكامل مُحْتَمَلٍ بين النظرة الغولدمانية التي نرى أنها تَهُمُّ مسألة الرواية كإديولوجيا وبين النظرة الباختينيةِ التي نراها تَهُمُّ مسألة الإديولوجيا في الرواية.

أ ـ عن الإديولوجيا:

إن مفهوم الإديولوجيا من أكثر المفاهيم صعوبة في التحديد، ولذلك فالكتابة عنه تعد مغامرة غير محمودة العواقب من الناحية العلمية إذا لم يستطع الباحث تحديد المواقع التي يتحدث انطلاقاً منها عن المفاهيم المختلفة للإديولوجيا[1]. هذه الصعوبة التي نتحدث عنها الآن متصلة بمشكلة معالجة الإديولوجيا في الحقل الاجتماعي والفلسفي، غير أن المشكل نفسه يَزْدَادُ تعقيداً عندما يتعلق الأمر بانتقال الإديولوجيا إلى ميدان الأدب. هل نتعامل مع الأدب باعتباره مادة إديولوجية مثله في ذلك مثل السياسة والدين والأخلاق وغيرها أَلَيْسَ للأدب خصوصيات مميزة في عملية إدخال البعد الإديولوجي. ما هي هذه الخصوصيات؟.

ونُريدُ أنْ نَتحدَّثَ أولاً عن التحديدات الأساسية للإديولوجيا وبعد ذلك ننتقل إلى الحديث عن علاقة الإديولوجيا بالرواية مستفيدين من نتائج البحث العلمي السابق في الموضوع.

يمكننا أن نعتبر الكلمة التقديمية التي وَرَدَتْ في كتاب «مفهوم الإديولوجيا»[2] ـ منطلقاً

---

(1) ترجع صعوبة تحديد الإديولوجيا الى تداول هذا المصطلح في كل المجالات، وهو ما عبر عنه بيير أنسارت بالحضور الكلي L'Ubiquité. انظر: Pierre Ansart: **Les Idiologies politiques.** P.U.F. 1974,P. 104.

(2) عبد الله العروي، مفهوم الإديولوجيا، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط 1، 1983.

لبناء معرفة نسبية بالمفاهيم المتباينة لهذا المصطلح، على أننا سَنَسْتَعِينُ بباقي ما جاء في الكتاب وفي دراسات أخرى غيره من أجل بلورة صورة تقريبية لهذه الإشكالية.

يُقَسِّمُ الكاتب الإديولوجيا إلى أربعة أنماط: (ص: 10-11).

- نمط سياسي.
- نمط اجتماعي.
- نمط معرفي.
- نمط مشترك بين الأنماط الأخرى.

ولقد بدا لنا أن النمط الثاني يتداخل بشكل ملحوظ مع النمط الرابع لأننا في إطار معرفتنا بإديولوجية العصر (النمط الاجتماعي) نكون مجبرين على معرفة العلاقة بينها، وبين مكوناتها الإديولوجية الأخرى (النمط السياسي، النمط المعرفي) لأن هذا كله هو ما يجمع المشكلات الكبرى التي تهيمن على مجتمع معين في مرحلة تاريخية معينة.

لذلك يبقى التقسيم الثلاثي هو الأساس. ولعل عبد الله العروي كان يشعر هو نفسه بجوهرية التقسيم الثلاثي عندما لجأ في صلب كتابه إلى هذا التقسيم الثلاثي، فأفرد لكل نمط قسماً خاصاً به، وجاء ذلك على الشكل التالي:

- الأَدْلُوجَة/ قناع (نمط سياسي) [ص: 27].
- الأَدْلُوجَة/ نظرة كونية (نمط اجتماعي) [ص: 51].
- الأَدْلُوجَة/ علم الظواهر (نمط معرفي) [ص: 77].

لذلك سنعتمد بدورنا هذا التقسيم الثلاثي مع تغيير طفيف في تحديد مفهوم الإديولوجيا كنظرة كونية لأننا سنلاحظ أن النظرة الكونية تدعيها أيضاً الإديولوجيا كقناع، إذا نظرت هي نَفْسُها إلى تصورها الخاص. لذلك كان لا بد من التمييز بين نظرة كونية لا تعترف بالإديولوجيات الأخرى ونظرة كونية تنطلق أساساً من النظر إلى جميع الإديولوجيات نظرة شمولية من أجل بناء تصور عام.

الإديولوجيا بمعناها السياسي:

يرى عبد الله العروي أن هذا المفهوم يتصل بميدان المناظرة السياسية، فهو يعبر عن الوفاء والتضحية والتسامي عند المتكلم به، بينما تتخذ إديولوجية الخصم عند هذا المتكلم نفسه معاني نقيضة إذ تتحول الإديولوجيا في هذه الحالة إلى قناع وراءه نوايا خفية حقيرة[3]. وهذا يعني أن الإديولوجيا السياسية لها دلالتان:

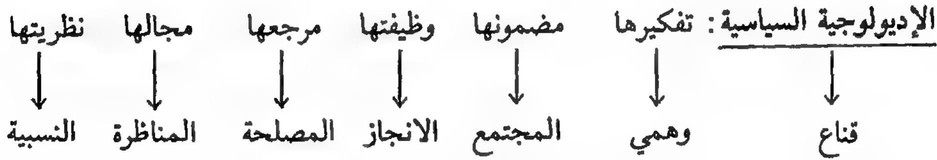
---

(3) المرجع نفسه، ص 10، 12.

إحداهما إيجابية ←—— المتكلم.

والأخرى سلبية ←—— المُخَاطَب.

وعلى العموم فهو ينظر إلى الإديولوجيا السياسية من خلال المنظومة التالية[4]:



يُعْتَبَرُ الجانب العملي «النفعي» حاسماً في الإديولوجيا بمعناها السياسي، فهي بالنسبة للمتكلم بها هادفة إلى استمالة الناس والاكثار من الأنصار لتحقيق الغلبة في المجال الاجتماعي. لذلك ترتكز الإديولوجية السياسية من منظور «تيربورن G. Therborn» على عناصر اجتماعية أهمها الطبقة، وذلك ضمن ما سماه «الإطار التاريخي»، ويرى أنها قد ترتكز أيضاً على مقولات أخرى أشار إليها، منها القبيلة، القرية العرق الدولة، النسب[5]، وإن كنا نلاحظ أن بعض هذه المقولات قد يعود بنا إلى عصر ما قبل الإديولوجيا.

إن الجانب الزائف في الإديولوجيا جعل التعريف الماركسي الأول يصفها بأنها وهمية، إلا أن المفهوم الماركسي تطور، فتم في المرحلة الأولى إثبات انتماء الإديولوجيا إلى البنية الاجتماعية بحيث تُشَكِّلُ فيها بنية فوقية تقابل البنية التحتية المُمَثَّلَة بالشروط المالية للإنتاج، ومُتِّعَتِ الإديولوجيا في المرحلة الثانية باستقلالها الذاتي، فبحكم أنها نتاج ذهني، فهي متوارثة جيلاً عن جيل مما يدل على أنها تحيا في استقلال نسبي عن الواقع الاقتصادي حتى بعد أن تكُونَ الشروط التي أوجدتها قد انقضت. وفي المرحلة الثالثة آعْتُبِرَتْ الإديولوجيا ذات فعالية لا تقل قيمةً عن فعالية الشروط الاقتصادية[6].

ويبدو لنا أن التحديد الذي اشتهر به التوسر للاديولوجيا يلتقي مع هذا المفهوم السياسي من عدة وجوه، فالتوسر من جهة يميز بين العلم والإديولوجيا لاعتقاده بأن الإديولوجيا لا تؤدي إلى المعرفة[7] ويرى أن الإديولوجيا انعكاس غير واعٍ لعلاقة الإنسان بعالمه، وهي

---

(4) نفسه: 12.

(5) نيكولاس آركرومبي وآخرون: دور الحتمية واللاحتمية في النظرية الإديولوجية، ترجمة نبيل زين الدين، مجلة فصول، العدد 3 مايو/يونيه 1985، ص 58، 59.

(6) جورج طرابيشي: الماركسية والإديولوجية، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1971. انظر الصفحات من ص 82 إلى ص 91.

(7) تيري ايجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور. منشورات عيون، ط 2، البيضاء، 1986، ص 26.

تركز على الجانب العملي، غرضها تكييف الإنسان لواقعه، كما أنها تحتوي على حقائق غير أنها أيضاً تنطوي على تزييف، أي أنها قد تضم مقولات عقلانية أو لاعقلانية[8]. ووهمية الإديولوجيا ـ انطلاقاً من هذا التحديد ـ لا تنفي أبداً أهميتها في الحركة التاريخية، ذلك أن الاستقلال النسبي للاديولوجيا عن البنية الاقتصادية، يقدم في ضوء قانون التفاوت المهم أو في ضوء نمو التناقضات المتفاوت عند التويسر، تفسيراً لهيمنة الإديولوجيا على مجموع البنية الاجتماعية في لحظة من لحظات التاريخ، وهو ما يعطي للإديولوجيا دوراً فعالاً في سيرورة التاريخ[9].

إن الإديولوجيا السياسية المفردة لا ينبغي النظر إليها على أنها متماسكة مع نفسها إلى أقصى الحدود، فكل إديولوجيا لا بد أن تنتج ما هو ضدها في بنيتها ذاتها، وإن كان «ثيربورن» يركز في هذا المجال على الإديولوجيات المتسلطة، فهو يرى «أن كل إديولوجية وضعية لا بد أن تنتج بحكم طبيعتها الخاصة [هنا يتجلى الطابع السياسي] إديولوجية غَيْرِيَّة من خلال عملية توليد الفروق بين الذات والآخر «بيننا وبينهم»[10]، وهذه المسألة تُلاحَظُ كثيراً في صراع إديولوجيات الأحزاب، فكل إديولوجيا من هذه تُعَيِّنُ دائماً وجوه اختلافها مع الإديولوجيات الأخرى حول القضايا الاجتماعية والتاريخية الحساسة، وهي بذلك تُوَلِّدُ في ذاتها بالضرورة الإديولوجيا المعاكسة لها، وكذلك تفعل الإديولوجيات الأخرى مما يخلق في المجتمع حواراً حاداً بين الإديولوجيات يؤدي إلى خلخلة استقرار الأفراد في حقل إديولوجي واحد، فهناك دائماً علاقة شدٍ وجذب تستهدف استمالة الأفراد إلى هاته أو تلك من الإديولوجيات.

والإديولوجيات من هذا النوع لكي تنجح في هذه المهمة البرغماتية تميل دائماً إلى أن تَدَّعي الكونية والشمولية، فمع أن قسماً من تصوراتها (وتتفاوت أهميته بين الإديولوجيات) يَكون مغلوطاً، فإن كل إديولوجيا تهدف إلى تحويل مجموع تصوراتها بما فيها الصائب والزائف إلى رؤية كلية بسبب ميلها نحو الشمول[11].

---

(8) لوي التوسير، البنية ذات الهيمنة: التناقض والتضافر، تقديم وترجمة فريال جبوري غزول. فصول، ج 1 (2)، عدد 3 أبريل ـ مايو ـ يونيه 1985. انظر التقديم، ص 46.

(9) المرجع نفسه، ص 49، عمود 1، ص 59 عمود 2.

(10) نيكولاس آركرومبي: دور الحتمية واللاحتمية في نظرية الإديولوجيا. (مرجع مذكور)، ص 58، عمود 2.

(11) جي بوبللي. اجتماعية الأدب، حول اشكالية الانعكاس، مجلة فصول، العدد الثاني، مجلد 1 يناير 1981، ص 80، عمود 1 - 2.
وانظر أيضاً ياكوب بايرون. : ما الإديولوجيا. ترجمة أسعد أزرق، عرض ومناقشة، سعيد المصري، مجلة فصول، عدد: 2، إبريل ـ مايو ـ يونيه 1985، ص 168، عمود 1.

كل هذا يعني أن الإديولوجيا السياسية لَيْسَتْ لا وَهْماً مطلقاً، ولا حقيقةً مطلقة، لأنها من جانب فعاليتها في معرفة الواقع وملامسته عن قرب، وتقديم الاقتراحات النظرية والعملية للتعامل مع الواقع، كثيراً ما تُبرهن عن صلاحيتها في تفسير معطيات مادية محسوسة[12].

وهنا نرى أن النظر إلى الإديولوجيا السياسية على أنها وهمٌ فقط، يَبْعُدُ بنا عن التحليل الموضوعي لدورها في الواقع، لذلك لا يمكن النظر إلى إديولوجيا الأحزاب مثلاً بأنها جميعاً زائفة. والواقع أن نسبة الزيف والحقيقة في كل إديولوجيا تتغير من إديولوجيا إلى إديولوجيا وفق الشروط الموضوعية التي تُحَدِّدُ كل واحدة منها.

في خضم صراع الإديولوجيات في الواقع فإن ما يعتبر الدرع الواقي لكل منها هو تَحَصُّن كل واحدة منها داخل (قدر كبير أو قليل) من التعميم والتمويه. ويبقى السؤال الحرج دائما هو كما وضعه ياكوب بايرون «كيف يتسنى لنا أن نُمَيِّزَ بين الوجدان الحقيقي والوجدان الإديولوجي الزائف»[13].

ولقد أشرنا في السابق إلى أن دارس الإديولوجيا إذا ما خاض في هذا الموضوع سوف يَتَقَلَّدُ إديولوجيتَهُ الخاصة ليدخل هو أيضاً في حلبة الصراع، ومع ذلك فمن حقنا أن نطرح السؤال على الأقل لأنه شديد الأهمية بالنسبة لعلاقة الإديولوجيا بالأدب، كما أنه شديد الأهمية من الناحية المعرفية. فالوقوف عند وصف الإديولوجيات يؤدي إلى النظر إليها على قدم المساواة وهو ما لا يقدم كبير فائدة بالنسبة للمعرفة، كما أن النظر إليها جميعاً من خلال واحدة من بينها يُسْقِطُ من جديد في الوهم، فهل هناك إذاً إمكانية لدى الدارس نفسه تجعله لا يبقى عند حدود الوصف ولا يسقط من جديد في الإديولوجيا؟ هذا هو التساؤل الحرج، وحتى إذا نَظَرَ الدارسُ إلى جميع الإديولوجيات، يفرز فيها بين الزائف والصحيح فإن هذا يفترض أنه سيمتلك طاقة معرفية تتجاوز جميع الإديولوجيات. ما هي طبيعة هذه المعرفة؟ هل هي حدس معرفي؟ هل هي تركيب معرفي تشارك فيه جميع الإديولوجيات المدروسة نفسها؟.

مثل هذه الأسئلة يثيرها تأمل ياكوب بايرون نفسه في الإديولوجيات حين يقول:

«إن النزعة الكلية لدى الإديولوجيات، وهي تلك النزعة المؤدية إلى تلك التخطيطات التي ترفع صرحاً هندسياً من الأفكار، وتتصف بطابع المنظومات المنسقة، تطرح علينا

---

(12) جي بويللي، مرجع مذكور، ص 80، عمود 1.

(13) المرجع نفسه، ص 170، عمود 2. وبإخفاء الإديولوجيا لمقاصدها الحقيقية أحياناً، فهي تُبدي نفسها لمجموع الناس وكأنها تهمهم جميعاً. انظر:

Pierre Ansart: Les Idiologies Politiques. P U.F. P. 109.

السؤال النقدي عن شروط إمكانية المعرفة الموضوعية، وعن حدود العلم الإنساني ومدى معرفته (. . .). ولا تختلف النظرة الشاملة إلى العالم في الإديولوجيا كثيراً عن عناصر أخرى مثل تقنيع الوعي والوجود وامتلاك موقف مزدوج من حجب الحقيقة وادعاء الإديولوجيين بامتلاكها وحدهم والتصرف من موقف ايماني عقدي متصلب، وكذلك النظرة العدائية للموقف الإديولوجي المضاد المرتد، وكل هذا نتيجة لوقوع الإديولوجيا في دائرة العمل السياسي»[14].

يمكننا القول إن الخبرة التي اكتسبتها نظرية الإديولوجيا هي التي مكنت بعض الدارسين من دراسة الأنماط الإديولوجية من منظار يتجاوزها هي نفسها وهو ما يسمح لنا بأن نكتب عن الإديولوجيا لأن كل كتابة عن الإديولوجيا مهما كان حيادها لا بُدَّ أن تحتوي على ذلك التعالي الافتراضي (أي الضمني) عن الإديولوجيات ذاتها.

وإذا عدنا إلى الحديث عن الإديولوجيا السياسية فإننا نرى أنه بالنظر إلى ذلك المظهر الشمولي الذي تَحَدَّث عنه بايرون في الفقرة السابقة ـ وغيره من الباحثين ـ اعتبرت الإديولوجيا أحياناً كشيء مطابق لرؤية العالم ولا يُسْتَثْنَى التوسير من هذا الرأي فهو يقول:

«تتميز الإديولوجيا بوصفها نسقاً للتصور عن العالم، من حيث أن الوظيفة العملية الاجتماعية تتغلب فيها على الوظيفة النظرية المعرفية)»[15].

هذا الطابع الشمولي الذي تتمظهر من خلاله الإديولوجيات يسلمنا إلى الحديث عن الشكل الثاني من أشكال الإديولوجيا وهو الإديولوجيا كرؤية كونية.

الإديولوجيا كرؤية كونية:

يبدو أن عبدالله العروي لا يفصل كل الفصل بين الإديولوجيا كقناع، وهي الإديولوجيا السياسية، والإديولوجيا كرؤية كونية وهو يوضح ذلك في صلب كتابه عندما يقول:

«الإديولوجية قناع لمصالح فئوية إذا نظرنا إليها في إطار مجتمعي آني، وهي نظرة إلى العالم والكون إذا نظرنا إليها في إطار التسلسل التاريخي»[16].

والواقع أنه لا تهم نظرتنا نحن إليها، فالإديولوجيات دائماً تحمل نزوعاً إلى الشمولية والكونية في منظومتها هي نفسها. أما إثبات أنها كونية فعلاً أو غير كونية، فهذا في الواقع يتجاوز الإديولوجيا في ذاتها إلى المتأملين فيها. فعندما يُلَاحِظُ هؤلاء تخلي إديولوجية ما

---

(14) المرجع نفسه، ص 168، عمود 1 - 2.

(15) جي بويللي، مرجع مذكور، ص 80، عمود 1، فقرة 1.

(16) مفهوم الإديولوجيا (مرجع مذكور)، ص 53.

عن تعصبها لنفسها، وحملها لمضمون انتقادي لذاتها وليس فقط لانتقاد غيرها من الإديولوجيات فإنهم يكونون بازاء إديولوجيا تتجاوز في الواقع الإطار السياسي لترقى إلى مستوى الرؤية إلى العالم. والإديولوجيا لا تبلغ هذا المستوى من الحوارية الداخلية مع نفسها ومع غيرها من الإديولوجيات إلا إذا استطاعت أن تتحرر من الجذب السياسي ومن القصد النفعي. وهذه الحالة تتميز بها الفلسفات الكبرى التي تتأمل في مجموع الإديولوجيات، كما تتميز بها بعض الأعمال الأدبية والفكرية ذات التأثير الكبير في أفراد شرائح واسعة من المجتمع.

ولا يسعف التعريف الذي وضعه غولدمان لمفهوم الرؤية إلى العالم في إطار البنيوية التكوينية، في التعرف إلى خصوصية الفرق الجوهري بين الإديولوجيا السياسية والرؤية إلى العالم فهو يقول في تعريف الرؤية إلى العالم:

«إن الرؤية إلى العالم هي بالتحيد مجموعة من الطموحات Aspirations والاحساسات أو المشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء جماعة ما (وغالباً ما تكون هذه الجماعة طبقة اجتماعية) وتجعل هذه الجماعة تقف في تعارض مع الجماعات الأخرى»[17].

فالتركيز على مسألة التعارض يُقَرِّب هذا التعريف أيضاً من المفهوم السياسي للإديولوجيا. بينما يقتضي التمييز بين الإديولوجيا والرؤية للعالم، الحديث، في إطار هذه الأخيرة، لا عن التعارض وإنما عن المقابلة بين مختلف الإديولوجيات ووضع بعضها إلى جوار البعض الآخر لإدراك الفروق، وتحديد الدلالات ووجوه الالتقاء والاختلاف[18].

إن المفهوم الأبستيمولوجي الذي وضعه كارل مانهايم Karl Mannheim يبدو أكثر استجابة لما نريد التعبير عنه هنا، وهو مفهوم كلي للإديولوجيات[19]، وقد أشار العروي إلى كارل منهايم في إطار كلامه عن «الأدلوجة/ نظرة كونية، وحدد مفهوم هذا العَالِم للإديولوجيا انطلاقاً من القواعد الأربع التالية:

- «يهدف إلى تفهم الانجازات الذهنية من مدارس فلسفية ومذاهب دينية وأخلاقية وأعمال أدبية وفنية».
- يتجنب الحكم انطلاقاً من مطلق مجسد في دين أو فلسفة، وبذلك يرفض الانتماء إلى «هيجل» ومدرسته.

---

(17) Lucien Goldmann, Le dieu caché. Gallimard, 1979, P. 26.

(18) Daniel Vidal: Notes sur l'idiologie. in- L'homme et la société, n° 17, 1970, P. 44

(19) هندليس: مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب. تعريب عبد السلام بنعبد العالي. آفاق: العدد 10 يوليو 1982، ص 63، عمود 1.

● يتنكب التعليل الأحادي. لا يرفض دراسة الظروف الطبيعية والاقتصادية، ولكنه يعتبرها واحدة من بين ظروف أخرى متعددة مثل التربية والتقاليد (. . .).

● يرفض التفسيرات النفسانية. . .»[20].

إن هذه القواعد الأربع تفرض وجود ذهن محايد ينجزها لكي يكون صاحب إديولوجيا عامة. وهذا الفكر ماذا يُسْنِدُهُ من الخلف؟ بمعنى، ما هو المنطلق الذي سيقتبس على منواله القاسم المشترك بين الانجازات الذهنية والمدارس الفلسفية والإديولوجية التي يدرسها؟ الواقع أن هذا الفكر يتحرر، من وجهة نظر كارل منهايم من ضرورة وجود منطلق للحكم(*) لأنه يصف أكثر مما يحكم وهنا بالذات يتجلى الطابع الأبستمولوجي، وحدود هذه الأبستيمولوجيا هي هذا المجال نفسه الذي يتناوله بالتحليل أي مجموع العلاقات القائمة بين هذه التصورات التي يراد إعطاء صورة عامة عنها. فهناك حسب ـ العروي ـ حدود ذهنية تتحكم في نظر مانهايم بصورة لاواعية في فكرية الفيلسوف أو الفنان أو الأديب. وهي نفسها عناصر التصور المشترك للكون في حقبة أو لدى فئة من الناس[21].

وللأهمية القصوى التي يبدو لنا أن أفكار كارل مانهايم تتميز بها في هذا المجال، فإننا سنولي لآرائه في الموضوع عناية كبيرة. مع التركيز على بعض النقط الأساسية التي نرى أنها إذا لم تفهم جيداً قادتنا إلى تأويل أفكاره في اتجاه محفوف بالمزالق.

لقد اعتقد العروي أن التوازن الذي حاول كارل مانهايم أن يقيمه بين المفهوم الماركسي الموضوعي، والمفهوم «الڤيبيري» يميل به إلى الرواسب الهيكلية[22]، غير أن مانهايم عندما يعتبر الوعي الإديولوجي للذات الحرة المتأملة قائماً على الحضور العياني للإديولوجيات الموجودة في الواقع، وعندما يختار الأنتليجنسيا باعتبارها مؤهلة لهذا الوعي الإديولوجي الشمولي التركيبي فإنه يختار في الواقع طبقة ليس لها تماسك كبير يَجْعَلُهَا قادِرة على صُنْع إديولوجية مصلحية مزيفة بشكل أقوى، **بل هي طبقة تشكل ملتقى الإديولوجيات الاجتماعية وهو ما يسمح لبعض أفرادها بامتلاك حرية أكبر للتأمل الموضوعي في الإديولوجيات.**

لذا نرى أن نظرية كارل مانهايم تعطي للباحث في الأدب قدرة كبيرة على تأويل الأعمال الأدبية ذات الطابع الديالوجي خاصة. وهو ما سنحاول أن نعود إليه عند الحديث

---

(20) مفهوم الإديولوجيا، ص 72.

(*) سيتبين لنا، فيما بعد، أن كارل منهايم يلمح إلى وجود حكم حتى ضمن الرؤية الإديولوجية العامة.

(21) المرجع نفسه، ص 73.

(22) المرجع نفسه، ص 74.

عن الإديولوجيا في الرواية. على أننا نلاحظ أن ما قدمه جورج طرابيشي عن كارل مانهايم عندما لَخَّصَ آراءه في الإديولوجيا، يمكن أن يُقَدِّمَ للقارىء صورة مركزة عن الفكرة التي أردنا أن نعبر عنها بخصوص الكيفية التي تكون فيها الإديولوجيا بمثابة رؤيةٍ للعالم بعيدة عن المصالح وقريبة من مجال البحث المعرفي. ولا ننسى مع ذلك أن جورج طرابيشي كان يقدم أفكار كارل مانهايم بصورة لا تُخْفِي نزعته الانتقادية تجاه أفكار كارل مانهايم نفسه؛ ومع ذلك نرى أنه بالإمكان الاستفادة من أقواله في هذا الصدد، لأن الفكرة التي ينتقدها جورج طرابيشي هي نفسها الفكرة التي نرى أن كارل مانهايم يتميز بها في تحديد طبيعة الإديولوجيا بمعناها الشمولي:

«الإديولوجيات الطبقية في نظر مانهايم، بحكم أنها طبقية لا بد من أن تكون ملطخة بالنزعة الذاتية وبالميل إلى تزوير الوقائع حفاظاً منها على المصالح الأنانية لهذه الطبقة أو تلك. ولكن هل يعني هذا أن علم المجتمع مستحيل؟ إن مانهايم يحاول أن يجد حلاً لهذا الإشكال بنظريته عن المثقف، ذلك «الإنسان الأعلى» الذي يستطيع وحده أن يصل إلى المعرفة الموضوعية لأنه وحده الذي يستطيع أن يتحرر من الانتماء الطبقي، وأن يتعالى على المصالح الخاصة بهذه الطبقة أو تلك، وأن يأخذ بينها موقفاً وسطاً هو موقف الحقيقة، وبعبارة أخرى، إن الفئة الاجتماعية الوحيدة المؤهلة لأن تكون قَيِّمة على الحقيقة هي الأنتلجنسيا، لأنها الفئة الاجتماعية الوحيدة التي تملك القدرة على التحرر من الشرط الاجتماعي للمعرفة، والأنتليجينسيا بحاجة إلى «حرية الطيران» بين الطبقات حتى تستطيع الارتقاء بالمعرفة من المستوى الإديولوجي الذاتي إلى المستوى العلمي الموضوعي»[23].

يتضح لنا أن المفهوم الذي نريد التأكيد عليه بخصوص الإديولوجيا باعتبارها رؤية للعالم، هو ذلك الذي يحتل موقعه بين الإديولوجيات لا في واحدة منها. أي أننا نميز بين تلك الرؤية الشمولية التي تدعيها كل إديولوجيا عن نفسها، وبين رؤية شمولية تنظر إلى الإديولوجيات جميعها باعتبارها موضوعاً قابلاً للتأمل والمقارنة ولاستخراج الخصائص.

وهذا التمييز بين الإديولوجيا ذات البعد السياسي، والإديولوجيا باعتبارها رؤية للعالم، نجده عند بعض الباحثين يأخذ طابعاً واضحاً بحيث يتم وضع الإديولوجيا في جانب المصالح والرؤية إلى العالم في جانب الرؤية الموضوعية، ذلك أنه لا يمكن لأية رؤية تأملية أن تضع نفسها في هذا المستوى إلاّ إذا وقفت من صراع الإديولوجيات وهي متجردة من أي نزعة بركماتية، عندها فقط ستتحول إلى رؤية العالم. وفي الوقت الذي تبني فيه إديولوجيةٌ ما نفسها باعتبارها رؤيةً شمولية للعالم دون أن تتخلى عن هذه النزعة البركماتية، ودون أن تعترف للإديولوجيات الأخرى ببعض ما يوجد فيها من مزايا، فإن

(23) جورج طرابيشي: الماركسية والإديولوجيا، ص 195.

ادعاءها الرؤية الشمولية يبقى محض رؤية خاصة بها، لهذا ألحّ هندليس على ضرورة توفر رؤية بنيوية في النظرة إلى العالم:

«لن نتعرض هنا للمشكلة التي يطرحها تحديد مفهوم النظرة إلى العالم في علاقته بمفهوم الإديولوجيا (هذا المفهوم الذي غالباً ما يؤخذ كمرادفٍ له (. . .) ولكنتفِ بالقول إننا نتبنى التمييز الذي يجعل المفهومين يتقابلان بشكل جدلي، فنأخذ الإديولوجيا على أنها تعبير عن مصالح معينة «محددة لمجموعة ما» «والنظرة إلى العالم على أنها تعبير بنيوي وظيفي عن المكانة النسبية التي تحتلها جماعة داخل جماعة أوسع منها»[24].

وفي اعتقادنا أن الأدوار الفردية التركيبية تلعب دوراً أساسياً في بناء الرؤى للعالم من هذا النوع، بعد أن تكون مختلف التصورات الإديولوجية قد صيغت سلفاً في الحقل الفكري العام لواقع اجتماعي محدد. وبعبارة أخرى نقول إن استقلالية الإديولوجيا عن الواقع الاجتماعي والمصالح الطبقية تبلغ حدها الأقصى في منظومات الرؤى للعالم التي يُساهم في بنائها الأفراد بما يبلغونه من «وعي» عند تأملهم لمختلف الأنماط الإديولوجية، ولمختلف المكونات الثقافية لعصرهم.

وقد أوضح كارل مانهايم نفسه هذا المدلول من خلال تمييزه بين المفهوم الخاص للإديولوجيا، ويقصد به ذلك المفهوم الذي اعتبرناه ذا طابع سياسي حيث تتحكم سيكولوجيا المصالح على التطلع المعرفي، وبين مفهوم عام تكون غايته تحليل مجموع المصالح الواقعية المتضاربة ذاتها للوصول إلى رؤية شمولية. وفي إطار توضيح المفهوم الكلي والشمولي للإديولوجيا ركز كارل مانهايم على الدور الذي ينبغي أن يقوم به الفرد «ما دام الفرد لا يضع المكانة الاجتماعية التي يشغلها على طاولة التشريح ولا يستفسر عن الأُسُس المادية لتلك المكانة، وإنما يعتبرها مكانة مطلقة ويفسر أفكار وآراء المعارضين له بكونها مجرد وظيفة للمكانات والمراكز الاجتماعية التي يحتلونها، فإن الخطوة الحاسمة التي يجب أن يخطوها إلى الأمام لم يتم القيام بها بعد»[25].

بمعنى أن الفرد بإمكانه أن يتجاوز ذلك فينظر إلى نفسه وإلى إديولوجيته باعتبارها واحدة من الإديولوجيات، وهو لذلك يرى أن الشكل العام للإديولوجيات هو ذلك الذي يصدر عن المحلل الشجاع الذي يُخْضِعُ وجهة نظر المعارض ووجوهَ النظر الأخرى، ومن ضمنها نظرته الخاصة، إلى التحليل الإديولوجي.

---

(24) هندليس: **مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب**، ص 63.

(25) كارل مانهايم: **الإديولوجية والطوباوية**، ترجمة د. عبدالجليل الطاهر، مطبعة الرشاد، بغداد، 1968، ص 154 - 155.

إن الإنتقال من الإديولوجيا ذات المقاصد المصلحية إلى الإديولوجيا كرؤية شمولية يعني بالنسبة لكارل مانهايم الانتقال من مجال تفكير تَكُونُ فيه المقاصد اللاواعية وغير القصدية غالبة لأنها توجِّهُ الفكر نحو تمويه المصالح الآنية، إلى مجال تفكير تكون فيه المقاصد المعرفية غالبة في التحليل، وهو ما عبر عنه بقوله:

«يعمل المفهوم الأول على المستوى النفسي، ويعمل التعريف الثاني على المستوى العقلي»[26]. وهذا التوضيح يشير إلى الفرق بين الإديولوجيا باعتبارها وهماً، والإديولوجيا باعتبارها معرفة. وقد تبين لنا أنه يعطي لمجهود الأفراد دوراً كبيراً في هذا النمط الإديولوجي الثاني. ولقد أعطى «غولدمان» أهمية كبيرة أيضاً للأفراد في البلوغ برؤية العالم إلى مستوى عالٍ، كما هو الشأن لدى الفلاسفة والأدباء الكبار، غير أنه ـ كما سبقت الإشارة ـ يجعل الرؤية إلى العالم مرتبطة بشكل مباشر بالمصالح الجماعية والطبقية[27]، في حين أننا هنا نتحدث عن مفهوم للعالم تكاد تغيب فيه هذه المصالح، إنه مفهوم تركيبي يستطيع من خلاله الأفراد «المفكرون» أن يصوغوا رؤية عامة لواقعهم عبر تجميع العناصر الفكرية الأساسية في كل إديولوجية من إديولوجيات الواقع بحَيْثُ تُجَسِّدُ هذه الرؤية العامة جِمَاعَ التصورات والطموحات الكبرى لمجتمع بكامله.

وعلى الرغم من كل المحاولات للتمييز بين الإديولوجيا ورؤية العالم، فإنه لا يمكن الادعاء بأن الرؤية إلى العالم هي تصور كامل للواقع الذي ظهرت فيه، لأنه مهما بلغت قدرتها على استيعاب مختلف التصورات المتعايشة في الواقع فإن قيمتها ـ في نهاية الأمر ـ ستبقى منحصرة في حدود التصور الحضاري العام للمجتمع الذي نشأت فيه، وهي لذلك تبقى دائماً ذات طابع نسبي. غير أن الفرق يبقى بينها وبين الإديولوجيا في الأهداف ونمط الممارسة الفكرية[28]:

	الممارسة الفكرية	الأهـداف
الإديولوجيا	غلبة الوهمي على الحقيقي	نفعيـة
رؤية العالم	وصفيـــة	معرفيـة

(26) المرجع نفسه، ص 129 - 130.

(27) Goldmann: Le dieu caché, Gallimard, P. 26 - 27.

(28) قارن بين هذا التمييز وبين التمييز الذي وصفه العروي في مدخل كتابه مفهوم الإديولوجيا، ص 12.

سيتبين لنا فيما بعد أن للإديولوجيا باعتبارها تصوراً نفعياً، وكذا لرؤية العالم باعتبارها بحثاً معرفياً دوراً كبيراً في مجال الابداع الروائي، وهو ما سنوضحه في حينه.

الإديولوجيا كمعرفة:

الواقع أن ما تحدثنا عنه بصدد «كارل مانهايم» يسلمنا إلى الحديث عن علاقة الإديولوجيا بالعلم (المعرفة الموضوعية) ولعل القارىء أخذ يشعر أن الحديث عن الإديولوجيا بمختلف مستوياتها إنما هو رحلة تنطلق من التصورات الذاتية التي يتغلب فيها الوهم، إلى التصورات التي يتغلب فيها التزييف الذاتي، إلى التصورات التي يبدأ فيها الموضوع بالانتصار على أوهام الذات، وهذا يعني أن رحلتنا مع الإديولوجيا هي رحلة من الإديولوجيا كتصور يغلب فيه الوهم إلى الإديولوجيا كعلم موضوعي. وهل يمكن اعتبار العلم الطبيعي نفسه إديولوجيا؟ هذا ما لا ينفيه البحث في مجال نظرية الإديولوجيا بشكل تام، فقد لاحظ العروي أن علم الاقتصاد ظل يتراوح بين موقع العلم وموقع الإديولوجيا، فلا يبلغ الاقتصاد من وجهة نظر الماركسية ذاتها إلى مستوى العلم إلا إذا وضع نفسه في سياق التطور التاريخي[29].

ويرى جورج طرابيشي استناداً إلى آراء الباحث الماركسي آدم شاف «أن العلم لا يمثل معرفة «موضوعية» خالصة بالدرجة نفسها التي لا تُمَثِّلُ الإديولوجيا معرفة «ذاتية» خالصة، ولم يصل العلم إلى المعرفة المطلقة لأنه عبارة عن تراكم وتدرج وصيرورة، بالإضافة إلى أنه مشروط باللغة الاجتماعية. والذات حاضرة دائماً بشكل من الأشكال حتى في المعرفة العلمية»[30].

ونرى أن الإديولوجيا يمكنها أن تكون أقرب إلى المعرفة الموضوعية (ولا نقول تبلغها) إذا ما تجسدت في إطار رؤية للعالم (وفق التحديد الذي أشرنا إليه سابقاً). ويمكننا أن نحاكيَ هُنا كلام العروي بخصوص الاقتصاد، عندما يقول:

«إن المفاهيم الاقتصادية نتيجة فرز تاريخي إذا أخذناها كحقائق دائمة نقيس عليها الأنظمة الإنتاجية اللارأسمالية كانت أَدْلُوجِيًّة [يستخدم الأَدْلُوجَا هنا بالمعنى السياسي] وإذا حللناها كنتائج تطور تاريخي قادتنا إلى إدراك واقع التاريخ إلى العلم»[31].

فنسجل ما يلي بخصوص الإديولوجيا:

«إن المفاهيم الإديولوجية لطبقة محددة، إذا أخذناها كحقائق دائمة نقيس عليها

---

(29) مفهوم الإديولوجيا، ص 82.

(30) الماركسية والإديولوجية، ص 178 - 179.

(31) مفهوم الإديولوجيا، ص 83.

الإديولوجيات الأخرى، كانت إديولوجية سياسية، وإذا حللناها باعتبارها تحتل موقعاً بين الإديولوجيات في مرحلة من مراحل تطور المجتمع قادتنا إلى الرؤية للعالم ـ وهذا يقربنا من العلم».

إن جوهر تقريب الإديولوجيا من العلم ـ ولا نقول مطابقتها معه ـ كامن في النظر إلى الذات باعتبارها متأملة في موضوع ملموس وسابق على وجودها، وهو المادة الإديولوجية نفسها بشتى تنوعاتها وتصارعاتها، وهي لذلك تصبح وعياً للوعي، أي بحثاً معرفياً في معطيات الوعي ذات الحضور الموضوعي. ولا نهدف على الرغم من ذلك إلى مطابقة الإديولوجيا كرؤية للعالم بالإديولوجيا كمعرفة، فهذه تحتل في الواقع الجانب الذي لا تستطيع أن تختلف حوله لا الإديولوجيات السياسية ولا الإديولوجيات كرؤية للعالم، لأنه يتمتع بمصداقية تطبيقية كبيرة.

وليست للأدب في اعتقادنا علاقة كبيرة بهذا النمط العلمي للإديولوجيا. إن الأدب أكثر اتصالاً بالنمطين السابقين: الإديولوجيا السياسية والإديولوجية للعالم، وهذا ما نريد أن نتبيّنه في المرحلتين التاليتين.

ب ـ الإديولوجيا في الرواية:

تفيدنا لتوضيح هذا الجانب الأَبْحَاثُ التي قدمها بيير ماشيري في الموضوع، ونرى أن الكلام عن أفكار ماشيري يفرض نفسه في المقدمة بالقياس إلى أبحاث باختين لأن بيير ماشيري وصل أبحاثه بشكل مباشر مع الأبحاث الماركسية، بينما بدا الآخر وقد فضل الابتعاد عن الرؤية الماركسية على الرغم من أنه كان على اتصال بها. إن ماشيري ينقلنا تدريجياً إلى تصور جديد لعلاقة الرواية بالإديولوجيا، دون أن يبتعد عن نطاق الجدلية الماركسية.

يتناول ماشيري في كتابه: «من أجل نظرية للإنتاج الأدبي» مفهوم المرآة كما تصوره «لينين» مُرَكِّزاً على دراساته حول أعمال تولستوي. ويلاحظ أن أبحاث لينين استخدمت ثلاثة مفاهيم أساسية: المرآة ـ الانعكاس ـ التعبير، بإمكانها أن تقود إلى بناء نقد علمي للأدب، وهو يلاحظ أن هذه المصطلحات استخدمت خارج أي تأطير نظري(32). والمرآة عند لينين جزئية لأنها تقوم باختيار ما تعكسه، بمعنى أنها لا تعكس الحقيقة الكلية الموجودة في الواقع، ومع أنه يمكن التعرف من خلال أعمال تولستوي على كثير من

(32) Pierre Macherey: **Pour une théorie de la Production littéraire.** 1974, P. 142 - 143.
وانظر كتاب لينين نفسه: في الأدب والفن، ترجمه عن الروسية يوسف حلاق، ج 1، دمشق 1972، ص 206 - 207.

معطيات الواقع إلا أن هذا ليس دليلاً على أنه تعرف كلياً على الواقع[33] ويعتقد ماشيري أن صورة الواقع كما تم تمثلها في مرآة النص لا ينبغي البحث عنها في الواقع بل في الشكل الذي تم رسمه داخل المرآة، فهناك سر خاص بالمرآة نفسها ينبغي على الناقد أن يبحث فيه. هكذا يتخذ مفهوم المرآة عنده مدلولاً جديداً يتجاوز المفهوم القديم، فلا ينبغي التنقل بين النص والواقع، بل ينبغي تحليل النص، ولذلك تُكَمِّلُ فكرة التحليل L'analyse في نظره مفهوم المرآة. ولكي لا يكون هذا التحليل غامضاً، ينبغي النظر إلى النص كبنية مكونة من أجزاء متغايرة. ففي مقابل تعقيد السيرورة التاريخية يلزم أن يعرف الناقد كيف يقوم تعقيد النص[34]. وأفكارُ ماشيري هنا دائماً هي تأويل لما كَتَبَهُ لينين عن أعمال تولستوي، أي أنه يعيد بلورة أفكاره من جديد، ونقف معه في هذا التأويل على إحدى أهم الملاحظات التي ستفيدنا في فهم علاقة الإبداع الروائي بالإديولوجيا باعتبارها مكوناً من مكونات النص. فانطلاقاً من ملاحظة لينين بأن التحليل البورجوازي لأعمال تولستوي ليس ناتجاً عن عدم الفهم، تتضح فكرة احتواء النص على معطيات تأويلات متناقضة للنص ذاته، لأنه عبارة عن تجميع لإمكانات متعددة بسبب تعارض عناصره. فالتأويل البورجوازي له ما يبرره في نص تولستوي لكونه نصاً مشحوناً بالتناقضات؛ هناك من جهة الإرث الفكري البرجوازي، وهناك من جهة أخرى الإرث الفكري البروليتاري وكلاهما موجودان في النص، ولكن هناك موقف الكاتب الفعلي الذي لا هو في جانب البروليتاريا، ولا هو في جانب البرجوازية. إنه كاتب قروي[35].

«فمن خلال التعددية الممكنة لنتاجات «تولستوي» فإن هذه النتاجات تبدو مُزَاحَةً عن مَرْكَزِهَا ومسلوبة من مميزاتها الخاصة. وهي لذلك لا تحافظ إلا على علاقة سرية مع نفسها. وتقسيم النتاج هذا، هو نفسه الذي يؤشر فيها على حضور الإديولوجيا في حالة حصار»[36].

هذه الفكرة نعتبرها في الواقع فكرة ماشيري وليست فكرة لينين. لأننا نحس بوجود خلفية لسانية وبنيوية خفية تتحرك ضمن مجموع التأويلات التي قام بها ماشيري لنقد لينين. والفكرة التي تتضمنها الفقرة السابقة تلقي ضوءاً كاشفاً على السر الكامن وراء طبيعة دخول الإديولوجيات إلى النص الروائي، فالإديولوجيات تقتحم النص باعتبارها مكوناته الأولية، لأنه لا يمكن بناء نص روائي إلا من خلال هذه المادة الأولية، كما أنها حين تدخل النص لا تتمتع بالقوة نفسها التي لها في الواقع، فهي مُحاصرة بوجود بعضها إلى جانب بعض.

---

(33) P. Macherey: Pour une théorie... P. 143.

(34) Ibid., P 145.

(35) Ibid., P. 146

(36) Ibid., P. 146

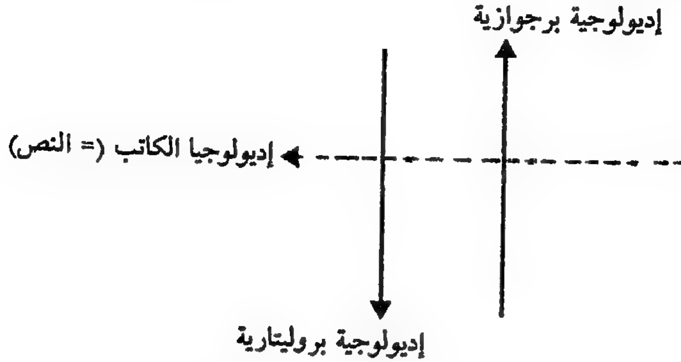
وعند قراءة النص من طرف أصناف متعددة من القراء، فإن كل جماعة تعزل من النص - عن وعي أو غير وعي - ما تراه مناسباً لتصورها الخاص وتلغي الباقي، مما يجعلها تقدم تأويلاً خاطئاً للنص ذاته، لأن الكاتب لا يُضَمِّن بالضرورة إديولوجيَتَهُ الخاصة ضمن إحدى الإديولوجيات المعروضة في النص. فقد تبقى إديولوجيته خفية أي تتحرك بِسرِّية بين الإديولوجيات المعروضة.

وإلى حد الآن لم يشرح ماشيري المسألة بمثل هذا الوضوح، إلا أن الفقرة التي نقلناها عنه تحمل جميع عناصر هذا التحليل. والتوضيح الذي يميز فيه ماشيري بين ما يمكن تسميته الإديولوجيات في الرواية والرواية كإديولوجيا تلخصه في نظرنا العبارة التالية التي جاءت بعد الفقرة السابقة.

«داخل النتاج [يقصد نتاج تولستوي] تتأسس بين النتاج نفسه ومحتواه الإديولوجي علاقة احتجاج وليس فقط علاقة تجاور»[37].

- هناك إذن محتوى النص الذي يتكون من معظم الإديولوجيات، وهي بالنسبة لعمل تولستوي إديولوجية برجوازية، وأخرى بروليتاية.

- وهناك ثانية علاقة الاحتجاج القائمة بين النص ككل وبين محتوى النص. والنص ككل هو من صياغة المبدع، أما محتوياته فهي عناصر مستمدة من الحقل الاجتماعي الإديولوجي. النص ككل معبر كما رأينا عن إديولوجية الكاتب القروية، ومحتوى النص مكون من الإديولوجيتين المشار إليهما. وهذا يعني أن التكوين الشمولي لنتاج تولستوي فيما يخص العناصر الإديولوجية يمكن تمثله على الشكل التالي:



وفيما بعد يتم توضيح المسألة بطريقة أفضل عندما يلاحظ ماشيري بأن فهم أعمال تولستوي تقتضي إذن ملاحظة أن الإديولوجيتين موجودتان في النص على قدم المساواة،

(37) Ibid., P. 147

والنص لا يقود القارىء إلى أي واحدة منهما بل يتركه لا هو ميال إلى هذا الجانب ولا إلى الجانب الآخر (طبعاً إذا لم تتحكم في قراءته أغراض إديولوجية) لأن تكافؤ الصراع بينهما يُحْتَفَظُ به إلى النهاية، وهو ما يؤكد وجود تناقض بين المكونين الإديولوجيين وتتولد تلقائياً من هذا التكافؤ رؤية خاصة جديدة هي رؤية الكاتب[38].

إننا يمكن أن نلاحظ هذا التمييز بين الإديولوجيات في النص والنص كإديولوجيا عند لينين نفسه، لكن دون أن يعلن عن ذلك بشكل مباشر مما جعلنا نؤكد غير مرة أن ماشيري كان يقرأ أفكار لينين بصورة لم تكن عليها بالفعل عند لينين.

تحدث هذا عن التناقضات التي كان يتميز بها تولستوي فقال:

«صارخة حقاً هي التناقضات في مؤلفات تولستوي ونظراته وتعاليم مدرسته، نرى من جهة فناناً عظيماً لم يهبنا لوحات لا مثيل لها للحياة الروسية وحسب، بل مؤلفات أدبية من الدرجة الأولى على المستوى العالمي أيضاً، ونرى من جهة أخرى إقطاعياً مأخوذاً بالمسيح. نرى من جهة احتجاجاً رائعاً في صراحته وقوته وإخلاصه على الدجل والزيف الاجتماعيين، ونرى من جهة أخرى «تولستوياً» أي إنساناً ضعيفاً هستيرياً مضني يدعى بالمثقف الروسي (. . .) نرى من جهة نقداً لا يرحم للاستغلال الرأسمالي وفضحاً لأعمال العنف التي تمارسها الحكومة ولمهازل القضاء والادارة الحكومية وكشفاً عن عمق التناقضات بين ازدياد الثورة وانجازات الحضارة، وبين آلام العمال وازدياد توحشهم. ونرى من جهة أخرى دعوة مجنونة لعدم مقاومة الشر بالعنف»[39].

ويقدم لنا ماشيري أفكاراً جديدة فيما يخص النظرية الإديولوجية للرواية أهمها التميز بين مصادر إنتاج النص الروائي. ففيما يخص الجانب الجمالي يُفْهَمُ من آرائه أن الإديولوجيات باعتبارها عناصر واقعية تدخل إلى النص الروائي كمكونات للمحتوى أي كعناصر مؤسسة للبنية الفنية، وفيما يخص وضعية الكاتب الواقعية فهي التي تكون المسْؤُولة عن تحديد الذات المتكلمة في النص (من يتكلم؟)، لكن الذات لا تعبر عن نفسها في الكتابة إلا من خلال نقيض هذه الوضعية نفسها لأن المسألة هنا مُتَعَلِّقَةٌ بالتعبير بوصفه حاجة إلى تصحيح هذه الوضعية الذاتية. فبحكم أن إديولوجيا الكاتب هي غير وضعيته بالضرورة (لأن فيها بعض الطموحات التي لم تتحقق في الواقع) فإنها هي التي تحدد شروط المتكلم في النص[40].

---

(38) Ibid., P. 148

(39) لينين: في الأدب والفن، ص 206.

(40) نحلل هنا الأبعاد أكثر مما نعرض لآراء ماشيري. انظر كتابه المشار إليه سلفاً، ص 149، كما أننا نربط أفكاره مع ما سبقها وما يلحقها.

وهكـذا فالنص الـروائي في هذه الحـالة لا يعبـر عن معرفـة ـ لأنـه لا يمكن أن يعكس الحقيقة الكلية للمسـار التاريخي ـ ولكنـه يعبر عن معنى من المعـاني أي يعبر عن حـدوده المعرفية. ويَسْتَنْتِجُ ماشيري من هذا كله بأن النتاج الأدبي عند تولستـوي يمتلك بسبب تلك الخصائص طابعاً «تعبيرياً». فمن داخل ذلك التناقض بين الإديولوجيات ينبثق التعبير الذي يعمل على تفجير هذا التناقض وتوليد المعنى[41].

وهنا يتحدث ماشيري عن اكتمال النِّتاج الأدبي فيما يخص بنيته الذاتية، فبالنظر إليه في ذاتـه فهو تـام ودال. ولا يعني «تام» هنـا أن الحقيقة فيـه مكتملة بل يُنْـظَرُ فقط إلى البنيـة العَامِلَة في النتاج ذاته لا إلى علاقته بالواقع الخارجي. أما عـدم تمامـه من حيث أنه مـرآة فهو بالتحديد ما يجعله تعبيرياً أي تامـاً في ذاته ودالاً وذا معنى[42] لأنـه لو كـان مِرْآةً أمينـة للواقع فلن تكون له أية قيمة دلالية، لأنه سيكتفي عندئذ بنقل الواقع كما هو، أما وهو غير مكتمل فإنه يكمل صورته الخاصة هادفاً إلى تكميل صورة الواقع الناقصة بالنسبة إليه. هذا ما يمكن أن يُفْهَمَ من عبارة ماشيري التالية:

«إن المرآة تعبيرية، لأنها لا تعكس، أكثر مما هي تعبيرية لأنها تعكس»[43].

وعندما ينفي ماشيري الصفة المعرفية عن هذه الخاصية التعبيرية ـ كما رأينا سـابقاً ـ فهـو يؤكد الطابع الإديولـوجي للنتاج الأدبي فيمـا يخص موقف المتكلم فيـه أيضاً، ذلـك الذي يُطْلِقُ عليه اسم المؤول L'interprêt[44].

ومن الضروري أن نحدد الآن نوعية الإديولوجيا التي يتحدث عنهـا ماشيري عندمـا يشير إلى علاقات التناقض الإديولوجية المكـونة لمحتـوى النتاج الأدبي، ونـذكر هنـا أننا عنـدما نقول الإديولوجيا في الرواية، نقصـد بالـذات الإديولـوجيا المُكَـوِّنة لمحتـوى النتاج الأدبي مثلما هو مقصود بالذات عند ماشيري. ونوعية هـذه الإديولـوجيا عنـده هي تلك التي تنتمي إلى الحقل السياسي، يتضح ذلك من خـلال تحدثـه عما سمـاه طبيعة الإديـولوجيـا بشكل عام، وهو يحيـل في هذا الشـأن على التوسير[45]. ومعلوم أن التوسيـر قد أكـد على أهمية الدور الذي تلعبه البنية الفكرية: سياسية إديولوجية أو إبداعية في التأثير في الواقع، وهو مـا وجَّهَ الاهتمام إلى طبيعة هذه البنيـة نفسها. وقـد حاول مـاشيري وغيره وخصوصـاً «تيري

(41) Ibid., P. 150
(42) Ibid., P. 151.
(43) Ibid., P. 151
(44) Ibid., P. 152
(45) Ibid., P. 153

إيجلتـون» Terry Eagleton أن يطوروا البحث في هـذا الاتجاه مـع تركيـزهم على دراسة طبيعة التكوين البنيوي للأدب في علاقته بأنماط الفكر الأخرى وأصبحت النـظرية النقـدية الأدبية على أيديهم تربط الشكل الأدبي بـالواقـع الإديولـوجي والاجتماعي[46]. ولا بـد أن نشير هنا إلى أن استفـادة ماشيـري خاصـة من فكرة التوسير عن الـدور الفعال الـذي تلعبه الإديولوجيا بالنسبة للواقع أحياناً، جعلته يتجاوز اعتبـارها دلالـة أو تعبيراً ليصبـح لها أيضـاً دور معـرفي، إلا أن هـذا الـدور لا يـطغى أبـداً على الجـانب التـوهمي فيهـا. بمعنى أن الجـانب التـوهمي يبقى رغم كـل شيء غـالبـاً. ومعلوم أن مـاشيـري وإن كـان ينـظر إلى الإديولوجيا باعتبارها حاملة لِمَا هُوَ معرفي ووهمي فـإنه يـرى أن الطابـع التوهمي لإيمـان الفرد بالإديولوجيا هو تعويض ضروري لشعوره بالحرية في مجتمع السوق الرأسمالي[47].

ويرى ماشيري أيضاً أن الإديولوجيا غير قادرة على إدراك عجزهـا أمام أسئلة الـواقع من تلقاء نفسها، خصوصاً إذا هي لم تقدر على ترجمة هذه الأسئلة إلى لغتها الخاصة. ونقطة الضعف الجوهرية في الإديولوجية هي أنها غير قادرة أيضاً على معرفة حدودها الفعلية[48]. وهذه هي الخاصية الأساسية للإديولوجيا السياسية، لأنها إذا أُخِـذَتْ من خلال نـظرتها إلى ذاتها فهي تَعْتَقِدُ أنها تامة وشمولية أي أنها رؤية كاملة للكون ولا يَأْخُذَ نسقها في التصـدع إلّا عندما تتدخل عناصر خارجية عنها لتُسائلها، وهذا ما جعله يقول إن الإديولوجيا «سجينة حدودها»[48].

وينتقل ماشيري بعد هذا إلى استنتاج نرى أن له أهمية بالغـة بالنسبـة لفهم الكيفية التي ينبني بها النتاجُ الأدبي بواسطة المكونات الإديولوجية.

فلكون الإديولوجيا المُفردة حبيسة حدودها، فإنها في نظره لا تستطيع أن تشكل نسقـاً، لأن النسق شرط ضروري للتناقض، ويقصد بالنسق هنا النتاج الأدبي باعتبـاره بنية تـركيبية متميـزة بـالتنـاقض. ولا يمكن أن يحصـل هـذا التنـاقض إلا داخـل النسق[*]. ونـظراً لأن الإديولوجيا منكفئة على ذاتها ومنسجمة مع نفسها فهي غير قادرة وحدها على تشكيل نسقٍ في النتاج الإبداعي.

«إن الإديولوجيا باعتبـارها عـالمـاً مبنيـاً حول شمس كبـرى غائبـة فهي مصنوعـة من كل

---

(46) التوسير: البنية ذات الهيمنة، التناقض والتضافر. (مقال مذكور)، انظر مقدمة المترجمة فريـال غزول، ص 46.

(47) عبد الله العروي: مفهوم الإديولوجيا، ص 94 - 85.

(48) P. Macherey: **Pour une théorie de la Production littéraire,** P. 153 - 154.

(*) يبدو أن النسق عند ماشيري هو نقيض الانسجام الذاتي للنص. وبهذا المنظور فالإديولوجيـا السياسيـة باعتبارها تنظر إلى نفسها كشيء تام ومنسجم فهي غير قادرة على تشكيل نسق. غير أن النتاج الروائي المُمَثَّل بأعمال تولستوي، مثلاً، هو نسق لأنه يحتوي على اديولوجيات متناقضة.

الشيء الذي لا تتحدث عنه، وهي موجودة لأن هناك أشياء لا ينبغي الحديث عنها»[49].

وهكذا فالإديولوجيا عندما تدخل إلى النص الأدبي تتكسر وتنقلب ضد نفسها[49].

ويمكن أن نلاحظ على الرغم من كل شيء أن ماشيري لم يَسْتَطِعْ أن يَبْلُغَ بنا إلى الفهم الذي كان توصل إليه على سبيل المثال باختين منذ مطلع هذا القرن بخصوص الدور الذي يلعبه التناقض الإديولوجي داخل النص. وما هي العلاقة بين الإديولوجيات في النص والنص كالإديولوجيا؟. لقد لامس ماشيري القضايا الجوهرية دون أن ينفصل كلياً عن النظرة الماركسية لعلاقة الأدب بمساره التاريخي.

ومن الأكيد أن ما قدمه ماشيري بخصوص الإديولوجيا في النص الأدبي والرواية خاصة يعتبر شديد العمق إذا قيس ببعض الآراء المعروفة في الموضوع، وقد لخص تيري ايجلتون أفكار ماشيري انطلاقاً من كتابه الذي قدمنا منه التحليل السابق فقال:

«يميز ماشيري في هذا الكتاب بين ما يسميه الوهم Illusion [وهو الإديولوجيا أساساً] والتخييل Fiction. أما الوهم (أو التجربة العادية للبشر) فهو المادة التي يعمل فيها الكاتب، ولكنه ـ بعمله فيها ـ يحولها إلى شيء مختلف يمنحها شكلاً محدداً وبتثبيتها داخل حدود قصصية، فإنه يتمكن من التباعد عنها. ويكشف لنا عن حدودها فيسهم في تحريرنا من أسْرِ وَهْمِها»[50].

إن آراء ماشيري، وخصوصاً فكرته عن ضرورة حضور النسق في النص من خلال التناقضات الإديولوجية، توصلنا إلى الحديث عن بعض الآراء التي تسير في الاتجاه نفسه. ومن المفارقات العجيبة أن يتنبه أحد الشكلانيين، وهو توماتشيفسكي إلى هذا القانون الصراعي الذي يحكم البنية الشكلية للحكي بشكل عام، وهو الذي قال:

«يمكن وصف تطور المتن الحكائي بأنه أشبه بمرور من وضعية إلى أخرى، نظراً لاتّصاف كُلّ وضعية بصراع المصالح أو بالصراع بين الشخصيات. إن التطور الجدلي للمتن الحكائي هو نظير تطور السيرورة الاجتماعية والتاريخية التي تُقَدِّمُ كُلَّ مرحلة تاريخية جديدة كنتيجة لصراع الطبقات الاجتماعية في المرحلة السالفة، وفي الوقت نفسه كساحة تتضارب فيها مصالح المجموعات الاجتماعية التي تؤلف النظام الاجتماعي القائم»[51].

ولا يوجد هذا التصور عند الشكلانيين وحدهم بل يتعداهم إلى الدارسين المعاصرين،

---

(49) Ibid., P. 154 - 155.

(50) تيري إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي. ترجمة جابر عصفور، عيون، 1986، ص 26.

(51) نظرية المنهج الشكلي، ترجمة ابراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، 1983، ص 185.

حتى أُولئك الذين تشبعوا بالمناهج الحديثة، فقد نظر رونيه باليبار إلى أن الأدب، بشكل عام، لا يمكن أن يقوم إلاّ على أساس التناقض بين الإديولوجيات:

«لكي يكون هناك أدب، فإن الأمر يتعلق في الوقت نفسه بعناصر متناقضة، أي عناصر إديولوجية متناقضة تعبر عن نفسها دفعة واحدة، من خلال لغة خاصة. لغة التراضي Compromis التي يحقق تَصَالُحُها المُمْكِنُ قِصَّة، وبمعنى آخر، فإن هذه اللغة المتعلقة «بالتراضي» تجعل التصالح يظهر وكأنه «طبيعي» وكشيء ضروري لا يمكن تجنبه»[52].

ولا نعتقد أن أحداً من الدارسين تحدث عن المكونات الإديولوجية للنص الروائي بطريقة عميقة مثلما فعل باختين منذ زمن بعيد. فأبحاثه جاءت قبل أبحاث ماشيري، ولكنها ظلت غير معروفة نظراً، لما لاقاه من اضطهاد في روسيا بسبب أفكاره المخالفة للتصور الماركسي. ونظراً لأننا أسهبنا في قسمين لاحقين في تحليل أفكار باختين فإننا نكتفي هنا بالإشارة فقط إلى بعض الأفكار الأساسية فيما يخص الإديولوجيا في الرواية.

عندما يتحدث باختين عن الإديولوجيات في النص الروائي لا يُحدد بدقة هل يقصد المدلول السياسي الضيق أم المدلول الثاني الذي له صلة برؤية العالم.

غير أننا نلاحظ أن السياق الأول هو المقصود دائماً باستعماله لكلمة إديولوجيا. ثم إن الإديولوجيا عنده تصبح أحياناً مُجرد صوت فردي يشكل موقفاً مخالفاً لموقف الخصم، وهكذا فكل بطل في الرواية أو كل مجموعة من الأبطال تشكل زاوية نظر خاصة ومخالفة لآراء الأبطال الآخرين، وعن هذا الإختلاف الإديولوجي ينشأ الصراع في الرواية، وتصبح صياغة الحبكة ممكنة. إن باختين يرى أن الأساس الذي تقوم عليه الرواية هو جوَارِيَّتُها، حيث يكون هناك حوارٌ بين أنماط للوعي متعارضة. وهو يقول بهذا الصدد:

«إن وعي الذات عند البطل ـ وهو يهيمن على مجموع عالم الأشياء في الرواية ـ لا يمكنه إلا أن يحاور وعياً آخر، كما أن حقل رُؤيته لا يمكن أن يوضع إلاّ بجانب حقل آخر للرؤية وأدْيُولجيته إلا بجانب إديولوجية أخرى»[53].

إن باختين نادراً ما ينتقل إلى الحديث عن إديولوجيا الكاتب نفسه، فأمام وعي البطل الرئيسي في الرواية ليس في وسع الكاتب كما يرى «باختين» إلا أن يضع في المقابل عالماً موضوعياً، هو المتشكل من أنماط الوعي الأخرى المعارضة لوعي البطل والمساوية له في القيمة[53].

يعتمد باختين على الأبحاث اللسانية الماركسية لتأكيد وجود الإديولوجيات في بنية الفن

---

(52) Renée Balibar: **Les français Fictifs,** Hachette ed, Littérature 1974. P. 33

(53) Mikhail Bakhtine «**La poétique de Dostoievski.** ed. seuil, P. 85-86.

الروائي، فهو يعتبر أن الدليل اللغوي مُحَمَّلٌ بشحنة إديولوجية لا تعكس الصراع الاجتماعي السائد، وإنما تجسده وتدخل في سياقه[54]. وباعتبار أن الرواية هي نظام من الدلائل، فإن باختين كان مدفوعاً إلى القول باقتحام الإديولوجيا لعالمها المعقد، ذلك أن الروائي في نظره لا يتكلم لغة واحدة، كما أن أسلوبه ليس هو لغة الرواية ذاتها، لأن الرواية في الواقع متعددة الأساليب، فكل شخصية وكل هيئة تُمَثَّلُ في الرواية إلا ولها صوتها الخاص وموقفها الخاص ولغتها الخاصة، وأخيراً إديولوجيتها الخاصة[55]، وهكذا فلا حاجة تدعو إلى مقابلة الرواية بالواقع لأن الواقع حاضر في الرواية على المستوى اللساني نفسه.

وعلى هذا الأساس فإن الإديولوجيا تدخل الرواية باعتبارها مكوناً جمالياً لأنها هي التي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص، وهذا ما نقصد بالمستوى الأول لوجود الإديولوجيا في الرواية والذي أطلقنا عليه تسمية الإديولوجيا في الرواية. وكثيراً ما أخطأ النقاد العرب مثلاً في التعامل مع هذه الإديولوجيات المُكَوِّنَة لبنية الرواية فتعاملوا معها أو على الأصح مع بعضها على أنها تعبر بشكل مباشر عن صوت الكاتب، مع أن **كُتّاب الرواية غالباً ما يقومون بعرض هذه الإديولوجيات والمواجهة بينهما من أجل أن يقولوا ضمنياً شيئاً آخر ربما يكون مخالفاً لمجموع تلك الإديولوجيات نفسها.**

ويمكننا أن نتحدث عن الإديولوجيات في الرواية من خلال مثال توضيحي، فلو أخذنا رواية «الوطن في العينين»[56] كنموذج فإننا نجد فيها عدداً من الإديولوجيات المتصارعة التي يمكن تصنيفها إلى نوعين:

- إديولوجيات وطنية متصارعة.
- إديولوجية عربية في مواجهة إديولوجية غربية.

أما الإديولوجيات الوطنية المتصارعة فتظهر من خلال تحليل الصراع الذي كان بين فصائل المقاومة، وارتباط بعضها باليمين أو اليسار:

«- قولي هل صحيح ما يروى عن القيادات الفلسطينية.

- ماذا تريد أن تقول؟

---

(54) انظر ما قاله باختين في هذا الصدد في كتابه: Le Marxisme et la philosophie du langage, Ed. Minuit. 1977. P. 25. وما بعدها.

(55) انظر ما قالته جوليا كريستيفا، بصدد الحديث عن آراء باختين حول الإديولوجيا في الرواية، وكذلك حول تعددية الأصوات، وذلك في المقدمة التي كتبتها لمؤلفه: La Poétique de Dostoïevski. P. 18.

(56) حميدة نعنع: **الوطن في العينين**. دار الآداب، بيروت، ط 1، 1979.

ـ لست أدري ارتباط بعضها بالأنظمة الرجعية، الثراء، وقوفها في وجه الوحدة الوطنية. . .» «الرواية، ص: 27).

أما الإديولوجية العربية التي تواجه الإديولوجية الغربية فهي في الرواية تقوم على صراع بين إديولوجيتين تُقَدِّمُهما الرواية في صورة «ثورية»: إديولوجية «نادية» العربية وإديولوجية «فرانك» الفرنسي. ومع ذلك يوجد بينهما صراع ينتهي بانتصار الإديولوجية الأولى.

ويتجلى هذا الصراع الإديولوجي واضحاً من خلال الحوار التالي بين نادية وفرانك.

«ـ عن أي تاريخ تتحدث يا فرانك؟ التاريخ في أوربا مسألة أخرى، ثورتكم البرجوازية آخر ثورة في تاريخكم، وعلينا أن نصنع ثورتنا في العالم الثالث، علينا أن نلوي عنق التاريخ!

تنفجر بغضب حقيقي:

ـ التاريخ لا يُلوى من عنقه. . . التاريخ يَأْخُذُ مجراه، لقد حاولتم في الشرق، فماذا كانت النتيجة؟ هل تعتقدين أن وضع مسدس في رأس طيار وإجباره على تغيير اتجاهه. . . إرهاب مئات الأرواح القتل ـ كل هذا يغير الظروف، ويبدل التاريخ؟ لقد تحول ثواركم الى قراصنة جو؟» (الرواية، ص: 99).

أما انتصار الإديولوجية العربية في هذه الرواية فلا تبدأ علاماته تظهر إلّا مع الصفحات الأخيرة حين تتكثف انتقادات نادية لفرانك وبعدها تعود نادية إلى الشرق لممارسة «النضال» مع الثوار:

ـ «هززت رأسي يومها، ولم يخطر ببالي أن أسألك: كيف يمكن أن يكون المرء اشتراكياً ورأسمالياً بامتياز». (ص: 102).

ذلك أن نادية كانت تستغرب كيف لثوري مارس النضال، أن يقبل بيع مذكراته عن الثورة في السوق الرأسمالي. وتقول نادية أيضاً منتقدة سلوك فرانك المتناقض:

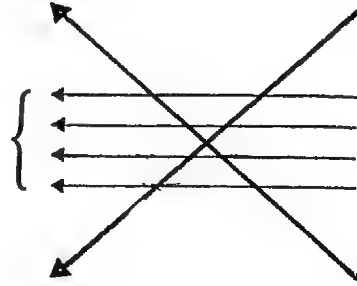
«ـ لا أفهمك أبداً، كيف يمكن لثوري مثلك أن يحتمل صحبة تاجر حرب؟ إنك مُصَالِحٌ من الدرجة الأولى». (ص: 103).

إن انتصار إديولوجية نادية يتجلى في العودة إلى «عينتاب» «عائدة إلى رفاقها. . . ستبدأ معهم من جديد، إن البعد عنهم لم يمنحها الراحة، وهي ما زالت تقاتل لكي تعيش» (ص: 182) كما يتجلى أيضاً في اقتناع فرانك بأفكارها وعَزْمِه على اللّحاق بها إلى الشرق:

«كانت الطائرة تتجه إلى «عينتاب» «ووجهه مصلوب على الغيوم التي يعبرها، كيف

يجدها هناك؟ ربما ستكون قد احترقت. . عليه أن يحمل صبراً واسعاً ورغبة في أن يكـون إلهاً، رغبة تفسر له عدمية الموت، كم كان عاجزاً! كم كان عاجزاً، أمامها! دونها لا يمكن أن يعيش، إنه يرسم الحياة. . . يهدمها. . . يبنيها. إن الحب في جسد مناضلة هو التفوق الكلي على الحرية». (ص: 205-206).

ويمكن تمثل الصراع بين الإديولوجيات في رواية الوطن في العينين كالتالي:



نادية (إديولوجية وطنية متميزة)

(إديولوجيات وطنية أخرى

فرانك (إديولوجية غربية)

ج ـ الرواية كإديولوجيا:

وعند هذه النقطة بالذات يمكننا أن نتحدث لا عن الإديولـوجيا في الـرواية، وإنما عن الرواية كإديولوجيا، لأنـه عندمـا ينتهي الصراع بين الإديـولوجيـات في الروايـة تبدأ معـالم إديولوجية الرواية ككل في الظهور، ويمكن القول إن الرواية كإديولوجيـا لا يمكن الحديث عنهـا إلا بعد استيعـاب طبيعة الصـراع وتحليلها بين الإديـولوجيـات داخلهـا ونتيجـة هـذا الصراع، لأن الرواية كإديولوجيا تعني موقف الكاتب بالتحديد، وليس مـوقف الأبطال كـل منهم على حدة، وقد سبق أن ألْمَحْنا إلى أن الإديولوجيات داخل الرواية لا تلعب إلا دوراً تشخيصياً ذا طبيعة جمالية من أجل توليد تصور شمولي، وكلي هو تصور الكاتب.

وهـذه الفكرة تختلف بعض الاختـلاف مـع آراء بـاختين لأنـه يميـل إلى حصـر وجـود الإديولوجيا داخل الرواية في المستوى الأول، ولذلك يجعل الكاتب صاحبَ موقفٍ حيادي في الغالب، وخاصة في الروايات ذات الأصوات المتعـددة Les romans Polyphonique. وعندما يتحـدث عن المتكلم في الروايـة يشير أسـاساً إلى الشخصيـة المُجَسِّدة في النص الروائي.

«في الرواية، الإنسان الذي يتكلم وكـلامه هُـوَ موضـوعٌ لتشخيصٍ لفظي أدبي، وليس خطابُ المتكلِّم في الرواية مجردَ خطابٍ منقول أو مُعادٍ انتاجُـه، بل هُـو بالـذات مُشَخَّصٌ بطريقة فنية، وهو خلافاً للدراما مُشخصٌ بواسطة الخطاب نفسه (خطاب الكاتب)»[57].

(57) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط، 1987، ص 90.

إن الطريقة التي تحدث عنها بيير ماشيري فيما يخص تولد موقف الكاتب من خلال الصراع الدائر بين الإديولوجيات داخل النص هي نفسها تلك التي كان قد بلورها بصورة بارزة باختين منذ بداية هذا القرن، فعن طريق توضيع Objectivation كلام الآخرين (إديولوجياتهم) يمكن للكاتب أن يطرح الأسئلة على الآخر ويُظْهِرَ ضعفه ويكشف عن حدود تصوراته. وهذا يؤدي إلى التحرر من سلطة كلام الآخرين بعد أن كان هذا الكلام يهيمن على الكاتب. وباختين هنا لا يصرح أبداً بأن الكاتب يصبح بعد هذا صاحِبَ اختيارٍ إديولوجي ما، إذ يبدو لنا وكأنه يتصور الرواية مختبراً للمعرفة السوسيولوجية، وبالأخص الرواية الديالوجية، أكثر مما هي مجال للاختيار الإديولوجي.

والكاتب في الرواية الديالوجية ليس موجوداً لكي يختار من بين الإديولوجيات ما يلائمه، ولكنه موجود فقط ليمتحن جميع الإديولوجيات ويشاكسها ليعرف حدود كل واحدة منها. وهو عندما ينتهي من عمله نراه وقد ارتقى فوقها جميعاً:

«إن سيرورة هذا الصراع مع كلام الآخرين ومع سطوته، لها تأثير كبير على تاريخ الصيرورة الإديولوجية للوعي الفردي. عاجلاً أو آجلاً سيبدأ «كلامُنا» «صوتُنا» المتولدان عن أقوال وأصوات الآخرين أو المستحدثان حوارياً بواسطتهما في التحرر من سلطة كلام الآخرين (. . .) فنحن نسأله، ونضعه في موقف جديد لإِمَاطَةِ اللثام عن ضعفه ولكشف حدوده والوقوف على موضوعيته (. . .) فوق هذه الرقعة تُولَدُ تَشْخِيصاتٌ روائيةٌ نافذة وثنائية الصوت، تَضْطَلِعُ بتوضيع الصراع بين كلام الآخر المُقَنَّع وبين الكاتب الذي كان ذلك الكلام يتحكم فيه»[58].

إن صوت الكاتب في الواقع (أو إديولوجيته) يكونان موجودين ضمن الأصوات المتعددة المتعارضة منذ بداية الرواية، غير أن جميع هذه الأصوات تبدو متعادلة القيمة بحيثُ يكونُ من المتعذّر تماماً تحديدُ الموقف الذي يتبناه الكاتب ما دام يدير الصراع الإديولوجي في شبه حياد تام. إن آراء الكاتب لا تُشكل في البداية إلّا طرفاً واحداً من حدود الصراع الإديولوجي، ولا يتنبه القارىء إلى مشروع الكاتب الإديولوجي إلا بعد أن يكون قد انتهى من قراءة العمل. ونحن نجد تأكيد هذه الفكرة فيما قاله أحد النقاد إذ رأى «أنه في سياق وضع نظرية للإنتاج الأدبي، وانطلاقاً من المبادىء المادية فقد تمت محاولة إظهار التناقض المعقد الذي يُنْتِجُ النصَّ الأدبي فما يمكن الكشف عنه على أنه المشروع الإديولوجي عند الكاتب - والذي يُعَبِّرُ عن موقف طبقة محددة - ليس في الواقع سوى واحدٍ من حدود ذلك التناقض الذي يُقَدِّمُ النصُّ تركيباً خيالياً له مع المواقف المناقضة، دون القدرة مع ذلك على إلغاء الفروق الواقعية الموجودة بين هذه المواقف»[59].

---

(58) المرجع السابق، ص 100 - 101.

(59) Renée Balibar: **Les français fictifs.** P. 34.

إن الإديولوجيا في الرواية إذن تكون عادة متصلة بصراع الأبطال بينما تبقى الرواية كإديولوجيا تعبيراً عن تصورات الكاتب بواسطة تلك الإديولوجيات المتصارعة نفسها.

هذه العلاقة الجدلية الموجودة بين الإديولوجية في الرواية والرواية كإديولوجيا يمكن أن نجد مثالاً واضحاً لها من خلال نموذج روائي مغربي، وهو رواية «الغربة»[60] لعبد الله العروي: في هذه الرواية تتصارع ثلاث إديولوجيات رئيسية يمثل كُلًّا مِنْهَا بَطَلٌ أو عدد من الأبطال، ومبدئياً يمكن وضع التصنيف الثلاثي التالي للشخصيات.

أ ـ شعيب: يمثل إديولوجية المناضل الوطني الفاشل. ذلك أنه عندما خاب في نضاله انطوى على نفسه واعتصم بأساطين المسجد وأصبح سلبياً بالنسبة للمجتمع.

لقد لعب شعيب كما يقول ادريس «كل دور، ولبس كل لبوس نطق بكل لغة، وهاجم كل متطاول عنيد، وعندما انطفأت المصابيح ودخل كل واحد إلى داره، ونسي هل كانت المسرحية مأساة أم ملهاة توارت أعماله، وبقي فقيراً كبادىء أمره» (رواية الغربة، ص: 111).

ب ـ ادريس ـ مارية ـ لارة: هذه الشخصيات في الواقع تمثل إديولوجية واحدة إذا نحن لم ننظر إلى الجزئيات المميزة لكل شخصية وآرائها التي تنفرد بها. فبالنسبة للصراع الإديولوجي العام تقف هذه الشخصيات في صف واحد، وعندما تنظر هذه الشخصيات إلى بعضها البعض تظهر الفروق الفردية. وسنتبين إلى أي حد تلعب هذه الفروق دَوْراً في بلورة موقف الكاتب أو على الأصح بلورة الرواية كإديولوجيا.

يتلخص الموقف العام لهذه الشخصيات الثلاث في انتقادهم لإديولوجيا الاستعمار، وانتقادهم أيضاً لإديولوجيا الوطنيِّين الفاشلين. وإذا كانت لارة ـ وهي فتاة أوربية ـ لا يهمها كثيراً أَمْرُ هؤلاء الوطنيين الفاشلين فإنها تلتقي مع إدريس ومارية في مناهضة الاستعمار وانتقاد الحياة الرأسمالية.

ج ـ عمر ويوليوس: ويمثلان في الرواية، إديولوجيا الاستعمار، على الرغم من أن الأول يقع في الوقت نفسه ضحيةً لهذه الإديولوجيا[61]. كان عمر يرى أن النضال ضد المستعمر ليس إلاّ مضيعةً للوقت وطريقاً إلى مزيد من سفك الدماء وهو يدافع عن هذا الرأي باسم الرأفة الإنسانية، يقول:

«أظن أننا في العنف نبدد الميراث ونضيِّعُ بذور المستقبل وما دورنا نحن إذا لم ننبه

---

(60) نعتمد هنا على الطبعة الأولى التي صدرت عن دار النشر المغربية، 1971، الدار البيضاء.

(61) فقد ورد في الرواية أنه ضاع في حانات أوروبا، وعجزت صديقته مريم ان تعيده اليها. انظر رواية الغربة، ص 130.

على خداع الحاضر» (الغربة: ص: 23). إن آراء عمر هي بالتأكيد وجه معتدل من وجوه الإديولوجية الاستعمارية ـ كما تم تصورها في الرواية ـ تلك التي ترى في القتل الذي يمارسه الاستعمار قصاصاً وفي النضال الفدائي إرهاباً، وليس غريباً أن يكون يوليوس أستاذاً لعمر فقد كان يَحْضُر جلساته كثيراً ويستمع إلى بعض آرائه حول الفداء الذي كان يمارسه الوطنيون.

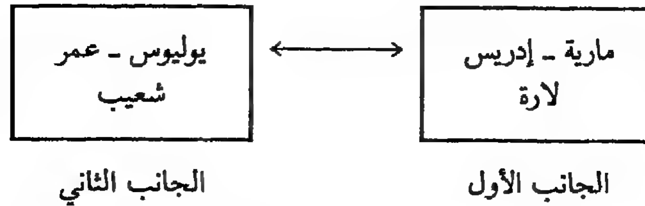
يقول معلقاً على حادث اغتيال صاحب عربة الليمون ـ وكان خائناً لمواطنيه:

«إن الحرية لا تُحمى بالجور... إن الحق لا يُدَعَّمُ بالباطل» (الغربة: ص: 54).

هذا ما يتعلق بأنماط الإديولوجيا الموجودة في الرواية أما الرواية كإديولوجيا، فتتولد من خلال الصراع نفسه الذي دار بين تلك الأنماط وقد تم ذلك على مستويين.

- صراع رئيسي.
- وصراع ثانوي.

فالصراع الرئيسي ينحصر في جانبين رئيسيين متناقضين:



شخصيات الجانب الأول تمثل القيم الجديدة، وشخصيات الجانب الثاني تمثل القيم السلبية أو البالية.

أما الصراع الثانوي فيقع بين شخصيات الجانب الأول فقط، وهو صراع لا يؤدي إلى تناقض تام كما هو الشأن بالنسبة للصراع الرئيسي، ولكن إلى تعارض نسبي في المواقف، ذلك أن موقف الشخصيات الثلاث (مارية ـ ادريس ـ لارة) يبدو موحداً عندما يتعلق الأمر بشخصيات الجانب الثاني، ولكن إدريس ينفرد برأيه حول قضايا أخرى، وخاصة تجاه مارية الفتاة المغربية التي أحبها، ونَزْعَتُهُ المحافظة الأخلاقية جعلته يعرف أن الطريق الذي تمشي فيه مارية طريقٌ وَعْر[62]. وهناك تعارض آخر له أهميته في تحديد إديولوجيا الكاتب وهو أيضاً قائم بين ماريا، وإدريس؛ ففي الوقت الذي يؤمن فيه إدريس بأفكار ماريا المشروحة في

(62) انظر ما قاله ادريس بهذا الصدد عندما تَحَدَّتْهُ ماريا فخلعت أثوابها وبقيت في تمام عُريها على الشاطىء. الغربة، ص 67.

رسالتها من وراء البحار، فإنه مع ذلك يظل يرفضُ فكرة المنفى الذي فرضته ماريا على نفسها في بلاد الغرب ويُفضل أن يبقى في بلاده. إن موقف إدريس هذا لا يتبلور بشكل تام إلّا مع الفقرات الأخيرة من الرواية، ومع ذلك فإن فهم هذه الفقرات المعبرة عنه واستيعاب دلالتها الإديولوجية يتطلب دائماً استحضار مجموع الصراع الإديولوجي في الرواية. وهكذا فإن الرواية لا تتحول إلى إديولوجيا إلّا عبر صراع الإديولوجيات وعبر التعارضات التي توجد في كل إديولوجية على حدة، هذا الصراع الذي يشكل مجموع بنائها العام.

ونشير هنا إلى بعض الأخطاء الحاصلة في فهم علاقة الرواية بالإديولوجيا، ذلك أن هناك من يعتقد أن الرواية ـ أية رواية حديثة أو معاصرة ـ قد تُكْتَبُ ـ ضمن مجالين إديولوجيين أو ضمن مجال إديولوجي واحد. وقد عبر عن مثل هذا الرأي بوضوح تام محمد كامل الخطيب في كتيبه الخاص عن الفن الروائي، وهو بعنوان «الرواية والواقع»[63] فقد رأى في هذاالصدد أن هناك نوعين من الرواية في المجتمعات الطبقية.

«1 ـ رواية تُكْتَبُ ضمن مجالين إديولوجيين هما: الإديولوجية السائدة، وإديولوجية الكاتب، وهذا يحدث عندما يتناقض الكاتب مع الإديولوجية السائدة، ومثل هذه الرواية تكون جزءاً أو مظهراً من مظاهر معارضة الإديولوجيا السائدة.

2 ـ رواية تُكْتَبُ ضمن مجال إديولوجي واحد هو الإديولوجية السائدة، وهذا يحدث عندما يتوافق الكاتب مع الإديولوجية السائدة ويكون أَحَدَ نتائجها ومنتجيها، ومثل هذه الرواية تكون جزءاً أو مظهراً من مظاهر الإديولوجية السائدة»[64].

والواقع أن الحد الأدنى لكتابة رواية ما يقتضي وجود صراع ما بين عنصرين على الأقل، وليكن هذان العنصران نوعينٍ من الإديولوجيا، إلّا أن هذا التحديد مع ذلك ليس علمياً فالفن الروائي مفتوح على شتى المواقف والإديولوجيات الممكنة، وهو لا يحصر مجال اهتمامه في الإديولوجيات السائدة أو المعارضة في مجتمع محدد، فقد يكون هناك حضور لإديولوجيات من خارج المجتمع أي من مجتمعات أخرى كما تَبَيَّنَ لنا بشكل واضح من خلال مناقشة روايتي: «الوطن في العينين» و«الغربة»، فالإديولوجيات الغربية تدخل في صراعٍ واضح مع الإديولوجيات الوطنية، كما أنه لا بد من الاهتمام بالإديولوجيات الكثيرة التي يَكُون لها دور ثانوي فقط في أحداث الرواية، ومع ذلك فهي تمارس تأثيراً كبيراً في مجرى الواقع الروائية، أو تساهم بفعالية في بناء تصور الكاتب أي في بناء الرواية كإديولوجيا.

أما أن تعتمد الرواية في صياغتها على أديولوجيا واحدة ـ كما أشار إلى ذلك محمد كامل

---

(63) صدر في سلسلة النقد الأدبي، دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1981.

(64) المرجع السابق، ص 108.

الخطيب في النقطة الثانية ـ فإنَّ ذلك يبدو مستحيل التحقق، خصوصاً وأن هذا الناقد يتحدث عن كتابة الرواية، ذلك أن هذه الكتابة لا يمكن أن تتم إلا إذا كان هناك تعارض بين إديولوجيتين على الأقل، أي إذا كان هناك «نسق» (بتعبير ماشيري). إن الإديولوجيا السائدة ذاتها لا يمكن أن تعبر عن نفسها داخل الرواية إلا من خلال الإديولوجيات المعارضة لها، وكذلك الشأن بالنسبة لهذه الأخيرة.

وعلى العموم فإن ما ينبغي التأكيد عليه بالنسبة لهذا الموضوع الشائك هو أن الإديولوجيات تدخل إلى عالم الرواية التخييلي كمكوِّن جمالي يكون أداة في يد الكاتب ليعبر في النهاية بواسطته عن إديولوجيته الخاصة، ولذلك نقول إن الرواية باعتبارها إديولوجيا لا تتأسس إلاّ بواسطة ومن خلال الإديولوجيات في الرواية.

غير أن تساؤلاً كبيراً يطرح نفسه هنا وهو: هل هذا يعني أن جميع أنماط الرواية تنتهي إلى موقف إديولوجي للرواية، أي للكاتب. ومن الأكيد أن اعتماد المُنَظِّرين، على اختلاف توجهاتهم، على نماذج روائية محددة أدى بهم إلى التباين في هذا الجانب. فقد لاحظنا أن كلاًّ من بيير ماشيري، وباختين يميلان إلى الاعتقاد بأن إديولوجية الرواية هي إديولوجية ذات طابع استكشافي ومعرفي، ولذلك فهي تقع في المستوى الثاني من أنماط الإديولوجيا التي تحدثنا عنها سابقاً أي في إطار رؤية العالم بالمعنى الذي رسمنا معالمه، وهو مَعْنًى يختلف عن المفهوم الغولدماني، ويقترب كثيراً من المفهوم الثالث للإديولوجيا كمعرفة، والأنماط الروائية الديالوجية يَتَحَقَّقُ فيها كثيراً هذا المستوى المعرفي للإديولوجيا أي الإديولوجيا كرؤية شمولية، وذلك من خلال البنية العامة للخطاب الروائي، وهي البنية التي تمثل في نهاية الأمر موقف الكاتب. هذا الجانب أكد عليه أيضاً كريزنسكي حين رأى أن الرواية تتكون دائماً باعتبارها بحثاً معرفياً. إنها بحث معرفي ذو طابع ابستيمولوجي، ولكن بوسائط جمالية. وأهمية دراسة العلاقة بين الراوي و«المرجع» (والمرجع عنده هو مكونات العالم الروائي ذاته) تعتبر أساسية لتحديد هذا الدور المعرفي للرواية[65].

غير أن أنماطاً روائية أخرى لا يمكن أن يُقارَنَ اختيارُها الإديولوجي النهائي بالنمط الديالوجي، ذلك أن بعضها حتى وإن كان قد وَظَّفَ المظهر الديالوجي للإديولوجيات، فإنه يميل في النهاية إلى اختيار إديولوجي يكاد يتطابقُ مع صورةٍ واحدةٍ من الإديولوجيات المُمَثَّلَة في النص. بمعنى أن الرواية تصبح مجالاً لإظهار الكَيْفِية التي يمكن بواسطتها لإحدى الإديولوجيات أن تهزم غيرها، ومن الطبيعي أن يستغل المبدع في ذلك جميع الوسائل الفنية والتمويهية والسياقية حتى لا يظهر هذا التسلط الإديولوجي بشكلٍ مكشوف مما يؤثر على درجة التأثير في القارىء. والواقع أن المثالين اللَّذين قدمنا سابقاً من الرواية العربية سواء

---

(65) W. Krysinski, Carrefours de signes, essais sur le roman moderne, Mouton 1981. P. X.

تعلق الأمر برواية الوطن في العينين لحميدة نعنع أو رواية الغربة لعبد الله العروي، هما من النمط المونولوجي الذي يتخذ مظهراً ديالوجياً لأنه يُغَلِّبُ بصورة خفية إحْدى الإديولوجيات الموجودة في النص.

أما بخصوص الروايات التي اتخذها باختين مثلاً كنماذج لتحليل رؤيته الخاصة حول مَسْألة حياد الكاتب، فهي تتخذ طابعاً ديالوجياً أصيلاً بحيث تنتهي الرواية ولا تكونُ هناك غلبةٌ لأيَّةِ إديولوجيا على الإديولوجيات اخرى، وأغلبُ أعمال دوستويفسكي تُحقق هذا المستوى من الحياد، فالإديولوجيات فيها تقف على قدم المساواة، وكل واحدة منها تُعْرَضُ من خلال جوانب قُوّتِهَا وضَعْفِهَا على السواء، وتنتهي الرواية دون أن يستطيع القارىء تحديد ما هي الإديولوجيا المنتصرة، غير أنه يكون قد اكتسب معرفة عميقة بكل الإديولوجيات وبحدودها المعرفية. يقول باختين بصدد طريقة دوستويفسكي الجديدة في كتابة الرواية:

«إن هذا الموقف «الموضوعي» الجديد للمؤلف (والذي يجده تْشيرْ نِيشِفْسكي مُطَبَّقاً عند شكسبير وحده) يفسح المجال أمام وجهات النظر للأبطال لأن تَكْشِفَ بحرية وبلا تدخل من جانب المؤلف عن صواب رأيها وتعززه «كل شخصية تدافع عن وجهة نظرها (إلى جانبي الحقُّ كُلُّهُ» احكموا بأنفسكم على هذه الادعاءات المتعارضة»»[66].

ويمكن اعتبار رواية الفقراء مثالاً بارزاً عن هذه الحيرة التي تنتاب القارىء في تحديد موقف الكاتب من الشخصيتين الرئيسيتين وهما شخصية: مَكَارْ دِيفُوشْكِين وفَرْفَارَا أَلِكْسِيفِينَا (= ماتُوتْشْكا). إننا لا نملك عند قراءة الرواية إلا أن نرى بأن كلاً منهما على حق في جوانبَ كثيرةٍ وعلى خطأٍ في جوانب أخرى في ذات الوقت[67].

ونجد بعض الآراء الأخرى التي تعالج مسألة الموقف الإديولوجي للكاتب في الرواية، غير أنها لا تنطلق بالضرورة من معاينة الكيفية التي تتفاعل بها الإديولوجيات داخل النص لِتُوَلِّد مَوْقِفَ الكاتب الإديولوجي السياسي أو الإديولوجي المعرفي، بل يتم التوجُّهُ مباشرة إلى تأمل موقف الكاتب من خلال رؤية عامة للنص الروائي دون تحليل بنيته الإديولوجية.

من هذه الآراء رأى فكتور سرج Victor Serge الذي اعتبر أن الأدباء في حقبة ما هُمْ دائماً دعاة أو مبشرون وهم يَشْغلون وظيفة إديولوجية؛ بعضهم يُسَلِّي الأغنياء والآخرون ناطقون باسم الجماهير Foules ومع ذلك فهو يعتبر تفسيره هذا خارجاً عن نطاق التحليل

(66) ميخائيل باختين. شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي. دار توبقال للنشر، 1986، ص 85.

(67) انظر رواية دوستويفسكي: الفقراء. الأعمال الكاملة، ترجمة سامي الدروبي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ج 1، 1967.

الماركسي ويتجاوز التفسيرات التبسيطية للعلاقة بين الأوساط الفكرية ومقولات الانتاج، التي يرى أنها ليست علاقة مباشرة كما يتوهم البعض[68].

ويرى أنه لا ينبغي الخلط بين الأدب والتحريض أو الدعاية، فالقيمة الخاصة للرواية كامنة فيما تقترحه على الإنسان، وهذا شيء مغاير للأوامر السياسية أو للمطالب، أما ما تقترحه الرواية على الإنسان فهو كيفية معرفة الآخرين وكذا فهم الذات لنفسها، والمحبة والشغف. . . الخ، كل هذا يُغَلِّفُ في نظره الإديولوجيا في النتاج الأدبي تلك التي تُمَاثِلُ عقيدةً مكتوبة أو غير مكتوبة لطبقة اجتماعية. ويعتقد أن هذا المضمون الإديولوجي يظل خفياً، ولكنه ينكشف عند تحليل النص فقط، ومن ثم فهو يرفض الأدب الذي ينطلق من أطروحة معينة Thèse[69]. ويبقى المجهود التوضيحي الذي قدمه فكتور سيرج عاماً لأنه لم يحدثنا أبداً عن الطريقة التي تدخل بها الإديولوجيا إلى الرواية باعتبارها موقفاً للكاتب، فهو يركز على أن الجانب الإبداعي في العمل الأدبي بما يتضمن من معطيات لاشعورية وشعورية موجهة، بدقة نحو ما يجعل من الأدب عملاً بعيداً عن التعبير الإديولوجي المباشر[70].

ونعتقد أن سيرج يشير إلى نمط روائي متميز لا ينطبق على جميع تلك النماذج الروائية التي استشهد بها وعلى الأخصّ روايات بالزاك لأن النموذج الذي يتحدث عنه تكون فيه الإديولوجيا ظاهرة في الرواية كدعوة يُدَافَعُ عنها، ولكنها مع ذلك لا تظهر لنا كدعوة مباشرة لأن الأديب يتوسط لذلك بأساليب مختلفة بعضها جمالي وبعضها دلالي يحاول من خلالها أن يجعل أَفْكَارَهُ مُغَلَّفَةً بإهاب خارجي له سلطةٌ آمِرَة، ولكنها خفيةٌ في الوقت نفسه. ولا تحضر الإديولوجيات الأخرى في هذه الروايات التي هي في العمق ذات طابع منولوجي إلا كظلال أمام الإديولوجية المفردة التي تُهَيْمِنُ على مجموع العالم الروائي. غير أن هذه الهيمنة تتم عادة بوسائل فنية لا حدود لها، وإلّا تحولت الرواية إلى خطاب إديولوجي مباشر وهو ما يؤثر دون شك على قيمتها الفنية.

ويمكننا بعد كل ما قدمناه عن علاقة الإديولوجيا بالرواية أن نلخص جميع أشكال هذه العلاقات من خلال النقط الرئيسية التالية:

- الرواية نسق من العلاقات والنسق لا يتأسس في ذاته إلّا من خلال التناقضات.

- المادة الأساسية لخلق تناقضات الرواية هي الأفكار الإديولوجية الجاهزة سلفاً في الواقع، وهي تَدْخُلُ إلى الرواية في وضعين مختلفين: إمّا أنْ تكون كلُ إديولوجية على قدم المساواة مع

---

(68) Victore Serge, Littérature et révolution- Maspero, 1976. P. 27.

(69) Ibid., P. 28.

(70) Ibid., P. 29.

غيرها وكأنها موجودة في حقل اختبار لمعرفة صَلاَبتها وقوتها في مواجهة الأسئلة التي تُوَجَّهُ إليها من طرف المَوْقِع الآخر، وإما أن يتم إخضاعُ بعضها للبعض بوسائل فنية وتمويهية تُلهي القارىء عن معرفة ما يجري من تواطؤ ضد ملكاته الادراكية. في الحالة الأولى تكون الرواية ذات طابع ديالوجي، وفي الحالة الثانية تكون الرواية ذات طابع منولوجي ومظهر ديالوجي.

• غير أن الرواية عندما يتم فيها إعْلانُ تناقضٍ صريح بين آراء الكاتب والإديولوجيات والتصورات المغايرة، فإن الرؤية فيها تصبح ذات طابع منولوجي واضح، وإذا أراد الكاتب أن ينقذ عملهمن التبشيرية والخطاب الدعائي، عليه أن يقوِّي من الوسائل الفنية التمويهية. وأنجحُ وسيلة تُغطي هذا الموقف الإديولوجي المباشر هي عادةً الطاقةُ الشعرية. فلجلب انتباه القارىء، على الكاتب أن يسحره بالوسائل الابداعية.

• وتتراوح الرواية في هذه الحالات الثلاث بين إدماج الإديولوجيا باعتبارها موقفاً معبراً عن مصالح خاصة، لكن من خلال خطاب غير إديولوجي بطريقة خالصة، لأن الرواية الناجحة هي أولاً وقبل كل شيء إبداع، وبين الإديولوجيا باعتبارها بحثاً معرفياً في الإديولوجيات، لكن على الطريقة الابداعية أيضاً.

• ان الرواية لا تعكس إديولوجيات الواقع، ولكنها على الأصح تندرج هي نفسها في الحقل الإديولوجي لأنها مغامرة فكرية في خضم الصراع الإنساني، وهي تقوم في هذه الحالة بمهمة مزدوجة توظف الإديولوجيات وتقتحم عالم الصراع الإديولوجي أو البحث المعرفي. وهي فوق ذلك كله تختلف عن الإديولوجيا لأنها تملك في الوقت نفسه قوة تأثير ما هو إبداعي.

• نستطيع أن نتبين من هذه النقطة الأخيرة أن الإديولوجيا في الرواية تدخل إليها كمادة أولية لتشييد بنيتها، أي باعتبارها عنصراً شكلياً، وهي لذلك غالباً ما تكون متصلة بالمفهوم السياسي الذي تعرضنا له في البداية وإن كان تَجَسُّدها في الرواية يُكْسِبُها طابعاً مغايراً، لأنه يضعها في علاقة تصادمية مع الإديولوجيات الأخرى، تذهب إلى حدود تعرية مقاصدها القصوى.

• تعتبر المفاضلة بين الرواية المنولوجية ذات الأطروحة الإديولوجية والرواية الديالوجية ذات البعد المعرفي اعتباطية[71]، لأن كل رواية تمتلك وسائل تأثيرها الخاصة في القراء، وإن كان بإمكاننا أن نلاحظ أن الرواية المنولوجية تُقْنِعُ إديولوجتها المفردة بواسطة شحنة إبداعية قوية، بينما لا تحتاج الرواية الديالوجية بحكم طابعها المعرفي إلى مثل هذه الشحنة لأنها تبلغ

---

(71) انظر ما قلناه بصدد هذه النقطة بالذات في كتابنا: **أسلوبية الرواية مدخل نظري**. منشورات دراسات سال. البيضاء، 1989 وخاصة تحت عنوان البعد المعرفي والاشكالية الجمالية، ص 41 وما بعدها.

التأثير نفسه بديمقراطية التعبير وببعض الانسجام الداخلي. **هل هذا يعني أن للمعرفة جماليتها الخاصة أيضاً. هذا ما نعتقد أنه صحيح بالنسبة للرواية الديالوجية.**

● كل ما نريد التأكيد عليه في هذه الـدراسة هـو أن التعامـل مع الإديـولوجيـا في الإبداع الروائي ينبغي أن يراعي على الدوام طبيعة علاقة هذا الفن بالإديولوجيا وكيفية تجسيده لهـا، والاندماج فيها كخطاب إبداعي إديولوجي في الوقت نفسه. وهو ما حاولنا تقديم توضيحات عنه في الصفحات السابقة.

2 ـ الإديولوجيا والرواية بين غولدمان وباختين(*)

هذا القسم هو صياغة ثانية لرسالة بَعَثْتُ بها للناقدة اللبنانية حكمت الصباغ الخطيب (يمنى العيد) على إثر بعض الملاحظات والتساؤلات التي وجَّهَتْهَا إليَّ سابقاً، وهي تساؤلات تخص كتيِّبي الصغير الذي نشرته تحت عنوان: «من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية المعلم علي نموذجاً»(72)، وهو دراسة تتضمن مدخلاً منهجياً، وتطبيقاً لبعض المنطلقات المنهجية التي بلورها «غولدمان» في إطار المنهج البنيوي التكويني، وخاصة مفهومي الفهم والتفسير وكذلك تطبيقاً لمفهوم «الحوارية الذي وضعه باختين في سياق ما يمكن أن نسميه بسوسيولوجيا النص الروائي. ونظراً لاتّصال جوابنا الوثيق بموضوع هذا الكتاب حرصنا على ضمه إليه. جاءت الملاحظات التي قدمتها الناقدة كالتالي:

ـ «إن ما تقوله عن الوصف الاثنوغرافي الذي جاء في الرواية (موضوع تحليلك)(73)، يطرح في ضوء تحليلك ـ سؤالاً هاماً عن علاقة «الأدبية» بالموقف الفكري في النص—.

ـ الملاحظة الثانية تتعلق بجمعك بين مفاهيم غولدمان (البنيوية التكوينية)، ومفاهيم «باختين»، فأدْخلْتَ مفهوم الحوارية في القسم الذي اعتمدت فيه مفهوم «غولدمان» في الرواية (أي الفهم)... وتراني أتساءل هنا: هل يجوز ذلك من الناحية المنهجية والعلمية؟ خاصة وأن غولدمان يُبقي على البنية وإن أقام علاقة التناظر بينها وبين البنية الأوسع، أو بين بنية العمل الأدبي من جهة والبنية الذهنية للفئة الاجتماعية التي يعيد الأديب تركيبها في النص، بينما يتجاوز «باختين» هذه المسألة فيقيم النص في الاجتماعي إذ يقيم الإديولوجي في القول اللغوي سواء كان هذا القول في نطاق اليومي المتداول أم كان صياغة أدبية متميزة في جنس معين...

(*) نشر هذاالبحث تحت عنوان: بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا النص. حول مفهوم الفهم لغولدماني والحوارية الباختينية. بمجلة دراسات سميائية أدبية لسانية، العدد: 1، خريف 1987. ونظراً لأنه يثير قضايا وثيقة الاتصال بموضوع الكتاب فإننا ندرجه مع مواده.

(72) صدر الكتيب عن منشورات الجامعة، الدار البيضاء 1984.

(73) وهي رواية: المعلم علي، للكاتب المغربي عبد الكريم غلاب. وقد صدرت في طبعتها الأولى سنة 1971 عن المكتب التجاري بيروت.

أعتقد أن ثمة بعض التناقض: كيف يمكن التوفيق بين مفهوم يرى إلى النص [كذا] في بنيته ومفهوم يقيم النصوص على تمايزها في حقولها الثقافية وعلى مستواها المشترك الذي هو مستواها الإيديولوجي، على هذا المستوى تتعدد المواقع، وتختلف وتتناقض. وليس تَعَدُّدها هذا وتناقضها سوى حركة الصراع الاجتماعي. من هنا تأتي أهمية مفهوم الحوارية الذي لا يعود لمفهوم البنية معه من أهمية، أو من معنى. ولهذا أريد أن أعرف رأيك فيما أراه من تناقض. . . ؟»[*].

وهذا القسم الذي أكتبه في ضوء رسالتي الجوابية لا أعتبره الآن رداً على الناقدة «يمنى العيد» ولكنه موجه بالأساس إلى عموم المهتمين بالنقد الأدبي والنقد الروائي بشكل خاص، فضلاً عن أن اقتراح إخراج هذا النقاش من إطاره الثنائي إلى دائرة مفتوحة أوسع، جاء استجابة لرغبة الناقدة نفسها، وهي استجابة مصحوبة بقناعتي التامة بوجاهة رأيها حول تعميم النقاش.

ولا أريد أن أعالج في هذه الدراسة النقطة الأولى التي تتعلق بالوصف الأثنوغرافي في الرواية، فربما أتيحت الفرصة لمناقشتها مجدداً في عمل آخر[74] ولكنني أركز على النقطة الثانية المتعلقة بتساؤل الناقدة حول إمكانية الجمع بين مفهوم البنية عند «غولدمان» وبين مفهوم الحوارية عند «باختين»؟ وهل يصح إدراج الحوارية الباختينية ضمن مرحلة الفهم الغولدمانية؟.

إن هذا التساؤل يَطرحُ في الواقع مشكلة أساسية متعلقة بإشكالية النقد العربي في علاقته بروافد النقد الغربي، ذلك أن أي ممارسة نقدية جادة ـ وأقول جادة ـ في العالم العربي لا بد أن تراعي خصوصيات الكتابة الإبداعية العربية، لذلك يجد الناقد العربي نفسه دوماً أمام قدر واحد، هو تركيب العناصر النقدية الغربية قياساً على مستوى وطبيعة إدراكه للعالم[75] وقياساً على تصوره لطبيعة الإبداع الأدبي ووظيفته.

وهذا شيء ألحَّتْ عليه الناقدة (يمنى العيد) نفسُها في غير موضع من كتابها في «معرفة النص»، كما أنها كانت مدفوعة ـ ربما بإحساس خفي ـ إلى تطعيم المنهج البنيوي بالبعد السوسيولوجي، دون أن تغفل التأكيد على ضرورة مراعاة دلالة الأدب بالنسبة للبنية الثقافية المحيطة[76].

(*) من رسالة وجهتها إلينا يمنى العيد بتاريخ 1984/11/11.

(74) عالجنا هذا الموضوع سلفاً في دراسة مطولة في كتابنا: الرواية المغربية ورؤية الواقع، دار الثقافة البيضاء 1985.

(75) ان نوعية ادراك الناقد العربي للعالم تختلف دون شك عن نوعية ادراك الناقد الغربي، وذلك بسبب اختلاف الوضع الحضاري. ولا نراعي هنا الفروق الحاصلة في الوضعين بين الشرائح الاجتماعية.

(76) يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة 1983، صفحات: 38-39-40.

وأظن أن السبب الحقيقي الذي يدفع الناقد العربي إلى عملية التركيب هذه، خاصة في تبنيه للمناهج الغربية هو بالذات شعوره بأن الكتابة الإبداعية العربية ليست هي الكتابة الإبداعية الغربية. لذلك فهو يركب من الأدوات المنهجية المتاحة ما يراه ملائماً لتحليل إبداع محيطه الخاص، وإنه مجبر ـ في جميع الحالات ـ على أن يستفيد من المناهج الغربية لأنها تعكس دون شك معرفة أعمق وأكثر تطوراً من المعرفة النقدية العربية، خصوصاً إذا نحن عرفنا بأن النقد الروائي في العالم العربي هو وليد حديث، متصل في ولادته وسيرورته على الدوام بحبلٍ سُرِّي مع النقد الروائي الغربي.

ماذا تبقى للناقد العربي إذن؟ أين هو المجال الذي يمكنه فيه أن يبرز عبقريته وقدراته الخاصة؟ إن الناقد العربي لا يستطيع أن يؤكد ذاته إلا من خلال منظور تركيبي جديد يراه ضرورياً لتطويع النقد الغربي من أجل دراسة الأعمال الإبداعية العربية. إن التمثل والتركيب هما قدرُ الناقد العربي ـ على الأقل في الوقت الراهن ـ وعليه أن يظهر من خلالهما إسهام العبقرية العربية في مسيرة النقد المعاصر (العالمي)[77].

ومن جملة قضايا التركيب التي أريد أن أعالجها في هذه الدراسة ما يتعلق بدواعي الجمع بين مفاهيم البنيوية التكوينية وبعض مفاهيم سوسيولوجيا النص الروائي كما جاءت عند الناقد الروسي «باختين».

لقد واجهتُ شخصياً انتقاداً يأخذ عليّ إدراجي لمفهوم الحوارية الباختينية ضمن مرحلة الفهم Comp-rehension عند «لوسيان غولدمان» في الكتيّب المشار إليه أعلاه. وأجدني مضطراً في هذه الدراسة إلى توضيح دواعي إدماج الحوارية في إطار مرحلة الفهم، لأن القضية ـ في الواقع ـ لا تهمني وحدي، فهي مشكلة راهنة يواجهها الناقد العربي كل يوم وهو يتابع المسار الحثيث لتطور المناهج الغربية المعاصرة.

أقول منذ البداية إنني أفهم الحوارية Dialogisme عند باختين فهماً خاصاً (ليس الفهم الذي يجب على كل ناقد أن يأخذ به) ولكن الفهم الذي أقتنع به، وأستطيع في الوقت نفسه أن أوضحه وأقدم دلائل كافية لشرحه.

يجب أوّلاً إبطال الفكرة الشائعة التي تقول إن باختين (يتجاوز) ـ عندما يقول بفكرة

---

(77) ان قانون التركيب ـ في الواقع ـ هو الذي يحكم أي محاولة لاضافة جديدة في مجال تطور نظريات النقد الأدبي، وذلك حتى بالنسبة للناقد الغربي نفسه. الفرق الأساسي كامن في أن الناقد الروائي الغربي يستطيع أن يرجع إلى أرسطو وأفلاطون، بينما لا يستطيع الناقد الروائي العربي أن يتخطى إلى ما وراء النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لأن تاريخه الخاص لا يسعفه ما دام يخلو من محاولات نقد القصة أو الرواية (هناك اشارات عامة فقط تخص السرد بشكل عام، ولكنها لا تصل إلى درجة تأملات أفلاطون في الجمهورية أو أرسطو في فن الشعر).

الحوارية ـ مفهوم غولـدمان عن البنية بسبب أنه ـ أي بـاختين ـ يـدمج مـا هو اجتماعي في مكونات النص الـدالة، بحيث لا يفرق بين مـا هو إديـولوجي، ومـا هو لغـوي. وإذا كان باختين يؤكد هذا الجانب ويبسط شرحه ـ بالفعل ـ في كتابه «المـاركسية وفلسفـة اللغة» فليس هناك اعتراض حـول آرائه بصـدد هذا المـوضوع، ولكن هنـاك اعتراض شـديد عـلى مسألـة التجاوز، وسأشرح بما فيه الكفاية سبب هذا الاعتراض، وأكتفي الآن بأن أقول:

إن «باختين» هنا لا يتجاوز غولدمان وإنما يوضح فقط جانباً لم يتوسع هذا في دراسته، كما أن غولدمـان أولى عنايـة بالغـة لجانبٍ لم يَلْتَفِتْ إليـه «باختـين»، أو على الأصح، ألغاهُ من حسابه الخاص.

فغولدمان يتحدث عن البنية الأدبية دون أن يكون مفهومه عنها قابلاً لأن يُصبح إجـرائياً، فهو مفهوم فضفاض وعام. إنه يقول فقط بوجود بنيـة داخلية في العمـل الأدبي[78]، وإنه من الواجب على الناقد أن يحللها، ولكنه لا يجيب عن سؤالين هامين هما:

ـ ما هي طبيعة هذه البنية..؟

ـ ما هي الوسائل والأدوات التي تُمَكِّن من تحليلها..؟

أما غايته من وراء ما يسميـه تحليل البنيـة الداخليـة للعمل الـروائي، فهي الوصـول إلى تحديد البنية الدالة Sutructure Significative التي يمكن اعتبارها بمثابة عمق للنص Logos. إنـه بهذا لا يلتفت كثيراً لتعدديـة المعاني وللتعـارضات التي يحملهـا النص في ذاته، أو عـلى الأصح إنه يُغْفِلُهَا متوجهاً فقط لاكتشاف الصياغة العامة التي تُعـطي لكل تلك التعـارضات دلالةً ما. وهكذا يصبح عمق النص الذي هو البنية الدالة هو الشي الأسـاسي المقصود بكـل تحليل لما يسميه «غولدمان» البنية الداخلية للعمل الإبداعي الروائي.

ومن المعروف أن «غولدمان» بعـد اكتشافـه للبنية الـدالة ينتقـل إلى مجال المقـارنة، بحيث يربط هذه البنية ببنية أوسع مُناظرة لها، يتلمس وجودها في الحقل الثقافي أو الإديولوجي. أما «باختين» فلا يفصل بين الأدب والحقول الثقافية والإديولوجية إذ يعتبر هـذه الحقـول كـائنة في الابداع ذاته، وملتحمة (هكذا) بالمظهر اللساني فيه. لذلـك فلا حـاجة إلى إقـامة مقـارنة أو تناظر بين البنية الأدبية والبنية الإديولوجية أو الثقافية، ما دامت هذه كائنة في النص.

وهذه الفكرة في نظرنا على الأقل، لها أهميتها، ولها خطورتها من جانب آخر:

أما أهميتها فتكمن في أن «باختين» استطاع أن يكشف ما لم يستـطع «غولـدمان» التـوصل إليـه، وهو تحـديد مفهـوم البنية تحـديداً دقيقـاً. فعن السؤال: ما هي طبيعـة البنية الأدبيـة؟

---

(78) L. Goldmann, Marxisme et sciences humaines - Gallimard. 1970. P. 63.

(ويعني بها هنا بنية الرواية) يُجيب «باختين»: بأن هذه الطبيعة إجتماعية باعتبار أن المظهر اللساني للأدب هو في الوقت نفسه مظهر إجتماعي. وهذه النقطة بالذات يوضحها بشكل دقيق في كتابه «الماركسية وفلسفة اللغة»، وخاصة عندما يتحدث عن علاقة الدليل اللغوي بالمدلول الاجتماعي. فالدليل Signe لا يعكس الواقع، ولكنه يجسده ويدخل في سياقه، يقول: «كل ما هو إديولوجي يملك مرجعاً ويحيلنا على شيء ما لَهُ موقع خارج عن موقعه. وبعبارة أخرى، فكل ما هو إديولوجي هو في الوقت نفسه بمثابة دليل»[79].

ولذلك فعندما نحلل روايةً (باعتبارها تركيبة من الدلائل) فنحن في الوقت نفسه نتعامل مباشرة مع الواقع الاجتماعي والثقافي والإديولوجي، ولسنا في حاجة إلى أن نقيم علاقة تناظر بين عالم الرواية والواقع ـ كما يذهب إليه «غولدمان» ـ لأن الرواية هي الواقع أيضاً.

أما جواب «باختين» عن السؤال التالي: ما هي الوسائل والأدوات الممكنة لتحليل بنية الرواية؟ فنراه يحدد هذه الوسائل اعتماداً على مفهوم (الحوارية) Dialogisme، ولهذا المفهوم مُقَابِلاتٌ أخرى تقترب منه وتوضحه كمفهوم تعددية اللغات Plurilinguisme أو مفهوم تعددية الأصوات Polyphonie.

فالحوارية إذن هي المفتاح الحقيقي لتحليل بنية الرواية. والحوارية هي ذلك الشيء الأساسي الذي كان ينقص المنهج البنيوي التكويني كما بلوره «غولدمان»، وخاصة جانب ممارسة تحليل البنية الروائية. إن الحوارية إذن هي الأداة الفعالة في كل تحليل لبناء الرواية الداخلي. وفكرة الحوارية في نظرنا لها أهمية بالغة في جانب واحد فقط هو التحليل الداخلي للعمل الإبداعي السردي بشكل عام، وليس للحوارية علاقة أبداً بجانب التفسير الغولدماني، وسأوضح ذلك أكثر من خلال ما سيأتي.

أما خطورة تصورات «باختين» فتكمن في هذا الجانب الأخير بالذات لأنه في الواقع لا يقول ـ أي «باختين» نفسه ـ بالحاجة إلى تفسير الأدب[80] مادام الأدب ـ في نظره هو تجسيد لما يجري في المجتمع.

إن جانباً كبيراً من المغالطة يكمن في فلسفة «باختين» هذه ـ إن كانت له بالفعل فلسفة ـ ولعله يشكل السبب الذي من أجله حُوربت أفكاره في روسيا، لأنه ينفي بمطابقته بين الأدب والواقع الدور الذي يلعبه الأدب ـ باعتباره بنية لها استقلال نسبي عن الواقع الثقافي والإديولوجي وحتى عن الواقع الاجتماعي ـ ولهذا السبب نفسه كان «باختين» يمثل بالنسبة

---

(79) Bakhtine: Marxisme et philosophie du langage. Ed. Minuit, P. 25.

(80) أتحدث هنا عن التفسير بمعناه الغلدماني، وهو يهدف إلى تحديد وظيفة الأدب ضمن البنية الفكرية والإديولوجية المتصارعة في الواقع، وهي البنية نفسها التي يقول عنها (باختين) بأنها تؤسس بنية الرواية. ولكنه يرفض أن يكون النص الروائي في كليته يتخذ موقفاً منها مع ذلك.

العامة ـ وأقول العامة ـ شيئاً جديداً، موقفاً جمالياً ودلالياً جديداً.

إن «باختين» يلغي هـذا الموقف، أو هـو في أحسن الأحْوال يعتبره موقفـاً محايـداً، أي لا موقف له. يتجلّى ذلك في قـوله بـالحياد المطلق للكاتب الـروائي، وخاصة في نمط الكتابة الروائية التي سنها الكاتب الروسي «دوستويفسكي». إذ يرى «باختـين» أنه ليس بـاستطاعـة الكاتب الذي من هذا النوع إلا أن يقـابل بـين الشخصيات وحقـل الرؤيـة عند كـلٍ منها، وإديولوجياتها. ومعنى هـذا أن البطل الـروائي نفسه لا يمثـل بالضرورة آراء الكـاتب، ولكنه على الأصح يمثل نفسه، بل إن «باختين» يذهب بعيداً في هذا المجال عندمـا يعتبر الشخصيـة الروائية في أعمال «دوستويفسكي» تظل على الدوام غير تامة أو محـددة بشكل نهائي، إنها هي نفسها تظل تتساءل عن هويتهـا الحقيقية فبـالأحرى مـوقف الكاتب منهـا، إنه يتعـامل معهـا بحياد تام كـما يتعامـل مع بـاقي الشخصيات في الـرواية، لـذلك يتـوجه اهتـمام الكاتب إلى المقابلة بين الشخصيات بدل أن يوجه اهتمامنا إلى تبني أفكار شخصية بعينها. يقول «باختين» بهذا الصدد:

«إن وعي الذات عند البطل، وهو يَلُفُّ مجموع عالم الأشياء لا يمكن أن يوضـع إلا بجوارِ وعيٍ آخر، كما أن حَقْلَ رؤيته لا يمكن أنِ يُرَتَّبَ إلا بجوار حقل آخر للرؤيـة، وإديولـوجيَّتُهُ لا تُصَنَّفُ إلا بجوار إديولوجية أخرى. وهكذا فلا يمكن للكاتب أن يفعل شيئاً آخر بالنسبـة لوعي البطل الذي يجعل جميع الأشياء موضوعاً لتأمله سوى أن يعارضه بعالم موضوعي، وهو عالم أنماط الوعي الأخرى ذات القيمة المساوية[82].

إن القول بالحياد التام للكاتب يلغي أشياء كثيرة أساسية أهمها: التساؤل عن نوايا المبدع، وعن وظيفة الكتابـة الروائيـة في الواقـع الثقافي والاجتـماعي والإديولـوجي. ونرى أن الفكـر الباختيني يؤدي ضمنياً إلى القول بأن الـرواية لا تفعل شيئـاً سوى أن تعيـد إنتاج العـلاقات الاجتماعية والصراع الإديولوجي والثقافي على المستوى الفني.

إن إقـامة الإديـولوجي في القـول اللغوي عنـد «باختـين»، لا يعني شيئاً آخـر غير جعـل الرواية بمثابة «شاشة حيَّة» لتجسيد الصراع الاجتماعي والثقافي والإديـولوجي، وهـذا الأمر ـ على رغم الاحتياطات التي أقامها «باختين» ـ لا يعفيه من فكرة الإنعكاس التي انتقدها بشدة في مدخل كتابه «الماركسية وفلسفة اللغة»[83].

إن الرواية ليست تجسيداً للواقع فحسب، ولكنهـا فوق ذلـك موقف من هـذا الواقـع. وهذا الموقف لا يمكن أن يُتَّخَذَ إلا بإعادة إنتاج هذا الصراع الواقعي والإديولـوجي في النص. غير

(82) Ibid., P. 85 - 86.

(83) Marxisme et philosophie du langage, P. 35 - 36.

أن إعادة إنتاج هذا الصراع ليست هي الأساس في الرواية. إن ما هو أساسي هو الكيفية التي يتم بها تجسيد الصراع الواقعي والإديولوجي، والكلام عن الكيفية يؤدي حتماً إلى الكلام عن موقف الكاتب، ولكن «باختين» يرفض الكلام عن موقف الكاتب أو هو يعتبر ـ على الأصح ـ أن الموقف الجوهري للكاتب هو الحياد التام(*).

وبعد هذه الرحلة مع «باختين» نستطيع أن نجيب عن التساؤل الأول المتعلق بالأسباب التي تدعو إلى إدماج مفهوم الحوارية ـ على الرغم من أهميته ـ ضمن مرحلة الفهم عند غولدمان، فما دُمنا توصلنا إلى معرفة أن الفكر الباختيني منحصر في تحديد طبيعة الرواية في ذاتها، وتحديد الوسائل المنحصرة في مفهوم الرواية، وجميع المفاهيم القريبة منه، وما دمنا نراه لا ينتقل أبداً إلى مستوى الحديث عن وظيفة الرواية، فقد كان من الطبيعي إدراج الحوارية باعتبارها أداة ـ وأداة فحسب ـ للتحليل ضمن مستوى الفهم الغولدماني، لأن هذا المستوى نفسه خاص بتحليل البنية لا بتفسيرها.

ولقد أكدْتُ سابقاً أن «غولدمان» كان لديه نقص كبير في مسألة تحليل البنية الداخلية للعمل الروائي، وفي وضع الأدوات الإجرائية للقيام بهذه المهمة. لهذا كان من الضروري أن أعتبر ما جاء به «باختين» مكملاً فقط ـ في ضوء ما شرحته سابقاً ـ لجانب الفهم عند «غولدمان». كما أن «باختين» في هذا الجانب[84] ليس مؤسساً لنظرية «تتجاوز» النظرية الغولدمانية على الإطلاق، ولكنه يكمل فقط جانباً واحداً منها.

ولهذا أستطيع القول ـ إضافة إلى ما سبق ـ إن لفكر «باختين» أهمية محدودة على الرغم من كل الإنجازات التي قام بها في مجال تحليل البنية الروائية، هذا فضلاً عن أن آراءه حول الرواية تستند في معظمها إلى نموذج أساسي واحد هو مؤلفات: «دوستويفسكي»، وهي مؤلفات لا تعكس إلا شكلاً واحداً من أشكال الرواية، وهو الرواية «الديالوجية» Roman dialogique في حين أن الرواية المنولوجية التي تعبر بشكل مباشر عن صوت الكاتب يستبعدها «باختين» من اهتمامه، لذلك، ففي رأيي يصعب الحديث مثلاً عن نظرية الرواية عند «باختين»، بل أرى أن الأمر ينبغي أن يقتصر على الحديث عن آراء «باختين» في الرواية فقط، وهي آراء عميقة لا شك في ذلك.

وأرى أيضاً أن الرواية الديالوجية لا تُلْغي أبداً صوت الكاتب، ولكنها فقط تواريه باتخاذ

(*) ان الحياد من منظور اديولوجي هو أيضاً موقف اديولوجي. إلا أنه عندما يكون في اطار فني ابداعي يكون غالباً معبراً عن حيرة معرفية وانسانية مثيرة للمشاعر.

(84) وعلى كل حال فإن هذا الجانب هو الذي يشكل صلب الفكر الباختيني، فالحوارية تكاد تفسر مجموع آرائه في الرواية.

مظهر حيادي (وأقول مظهر فحسب) وأن صوت الكاتب يصبح في هذه الحالة ضمنياً Implicite ولا يمكن التعرف إليه أو تحديده إلا عند إتمام التحليل الروائي، ومُنَاقَشَةِ الرواية من حيث حواريتها أو تعددية الأصوات فيها، فلا بد أن تتكشف لنا هذه الحوارية الحيادية عن موقف عميق، وهو موقف صاحب الإرسالية ـ وهو الكاتب ـ. وما دام «باختين» يرفض أن يتجه للبحث عن رأي الكاتب، ويُبْقِي على الطابع التناصي فحسب للرواية باعتباره مجسداً للإديولوجي الواقعي فهو في حقيقة أمره هنا، لا يحتفظ إلا بالبنية الداخلية للعمل.

وإذا كان «غولدمان» يُبْقِي على البنية، فهو إبقاء مرحلي ينتقل بعده إلى ربط البنية بالإديولوجي، أما «باختين» فهو يجعل الإديولوجي حالاً في البنية الروائية، ولذلك فهو يعفي نفسه من إعادة ربط البنية في دلالتها العامة ـ وأقول دلالتها العامة ـ بالبنية الثقافية والإديولوجية. وهنا أريد أن أوضح مسألة شديدة الأهمية:

إن «باختين» في الواقع لا يتحدث إلا عن شيء واحد، وهو الإديولوجيا كمادة لبناء عالم الرواية، ذلك أن البنية الروائية لا تُؤَسَّسُ عن طريق الصور البلاغية والكلمات، ولكن أيضاً عن طريق الوحدات الدلالية، وهذا هو السبب الذي جعل كثيراً من الدارسين الشكلانيين يتحدثون عن الوظائف (أي الأعمال التي يقوم بها الأبطال) أو الحوافز، أي الوحدات المعنوية التي لا تقبل التجزيء. وهذا يعني أن الإديولوجية باعتبارها أيضاً مُكَوَّنَة من وحدات معنوية تدخل إلى الرواية كمؤسس جمالي بنائي فيها. لذلك فالحديث عن الإديولوجيا في الرواية ـ وأقول في الرواية ـ لا يدخل في الواقع إلا في إطار الكلام عن بنية الرواية في إطار الفهم.

لقد أهمل، أو على الأصح لقد ألغى «باختين» مستوى آخر للكلام عن الإديولوجيا، ذلك أنه تحدث فقط عن الإديولوجيا في الرواية، ولكنه لم يتحدث عن الرواية كإديولوجيا.

إن الرواية إذا كانت تجعل الإديولوجيا مادة لبناء عالمها، فإنها هي نفسها تعتبر إسهاماً إديولوجياً، فأين يكمن هذا الإسهام...؟

إن الجواب عن هذا السؤال لا ينفع فيه الكلام عن الحوارية الروائية أو التناص الروائي، فكل هذه الأشياء متصلة بالإديولوجيات في النص، أي ببناء الرواية. إن الأمر يتطلب تجاوز التحليل البنائي إلى استخلاص غائية هذا البناء نفسه، وإظهار مدى إسهامه الجديد حتى ضمن الإديولوجيات التي تدخل في بناء كيانه الخاص، باعتبارها أيضاً إديولوجيات كائنة في الواقع، فإذا قلت إن هذه الإديولوجيات الموجودة في الرواية تتحاور وتتقاطع في الوقت نفسه مع الإديولوجيات الموجودة في الواقع، فأنا في هذه الحالة ـ على الرغم من كل شيء ـ لا أتجاوز تحليل البنية الداخلية للعمل الذي أدرس، وفي أحسن الأحوال سأقابل بصورة ميكانيكية بين مكونات النص ومكونات الواقع، غير أنه في الوقت الذي أجعل النص ـ ككل ـ إلى جانب إديولوجية ما، فأنا عندئذ أخرج إلى نطاق تحليل البنية التي تفسر

النص، أي إلى اعتباره هو بالذات ـ لا بالنظر إلى أجزائه فحسب ـ إديولوجياً.

هذا هو بالتحديد ما حاول «باختين» جاهداً إلغاء الكلام عنه في تصوره النقدي الروائي، في الوقت الذي أثبت فيه «غولدمان» هذا الجانب بالذات وأهمل قضايا التركيب الداخلي، ولهذا السبب نجد أن مفهوم الحوارية الباختيني يكمل مرحلة الفهم عند «غولدمان» ويضفي على البنيوية التكوينية طابعاً علمياً في التحليل إذا هي استفادت منه في ممارستها النقدية التي تتناول الرواية بشكل خاص.

إننا نلحظ استفادة النقاد السوسيولوجيين من الاتجاهين معاً، وذلك سعياً وراء تفادي أخطاء النقد الروائي الباختيني، ونظيره الغولدماني. وليس من قبيل الصدف أن نجد «ميشال زرافا، وبعده «بييرزيما» يزاوجان في أطروحاتهما النقدية بين الحوارية الباختينية والرؤية للعالم عند غولدمان، نلحظ ذلك بوضوح في كتاب «الرواية والمجتمع» عند الأول[85]، وفي كتاب: «الإزدواجية الروائية، بروست، كافكا موزيل» عند الثاني[86] فمن خلال هذين المؤلفين يتبلور اتجاه نقدي لا هو منحصر في نطاق البنيوية التكوينية ذات الطابع الجدلي، ولا هو مقتصر على الدراسة المحايثة التي تقترحها سوسيولوجيا النص عند «باختين»، إنه على الأصح اتجاه جديد يمكن تسميته بالنقد السوسيولوجي النصي الجدلي الذي ينتهي عادة بتأويل النص الروائي استناداً إلى معطيات الحقبة التي ينتمي إليها، بعد أن يكون قد عالج النص من الداخل اعتماداً على أدوات سوسيولوجيا النص، دون أن يتردد في الاستفادة من معطيات البنائية المعاصرة وما يرتبط بها من دراسات سيميائية تركز على الوسائل العلمية لتحليل الدلالة.

وسنتوسع في المبْحث التالي في دراسة التطور الحاصل في المناهج السوسيولوجية ابتداءً من المنهج الجدلي، مروراً بالبنيوية التكوينية وبـ «باختين» لنصل إلى هذه المحاولات الجديدة التي طوّرت فهم علاقة الرواية بالإديولوجيا وبالواقع، ووضعت أسس نقد سوسيولوجي جديد له اتصال مباشر بالأبحاث اللسانية والسيميائية المعاصرة.

---

(85) Michel Zéraffa: **Roman et société**. Presses universitaire-France, 1976.

(86) Pierre V. Zima: **L'ambivilance Romanesque**. Proust, Kafka Musil. Le Sycomore, 1980.

3 ـ النقد الروائي الاجتماعي، أصوله خارج العالم العربي

إشارة أولية:

ارتبط ظهور نظرية الرواية باهتمام علم الاجتماع بالفن الروائي الذي اهتم بدوره بالواقع الاجتماعي. وكان علم الاجتماع الجدلي سَبّاقاً إلى التأمل في الرواية. وفي العالم العربي أيضاً كان ظهور الرواية الواقعية حافزاً مباشراً لظهور النقد الإديولوجي الاجتماعي.

ونظراً لأهمية النقد الاجتماعي الروائي فيما يخص القاء الضوء على قضية علاقة الإديولوجيا بالرواية، فإننا نقدم في هذا الجزء من الباب الأول صورة عن المراحل الأساسية التي مر منها تطور المنهج مع التركيز قدر الإمكان على الموضوع الأساسي لهذا الكتاب الذي هو في الأساس حديث عن الإديولوجيا في الرواية والرواية كإديولوجيا.

رأينا إذن أن المنهج الاجتماعي في الأدب ارتبط ظهوره أساساً بالحديث عن الرواية، ولا يهمنا هنا أن نتوسع في شرح أسباب هذا الارتباط ولكن يهمنا بالدرجة الأولى، أن نتعرف إلى نوعية هذا الارتباط، كما يهمنا أيضاً أن نؤكد الحقيقة التالية: **وهي أن نظرية الرواية لم تتبلور، وتبرز إلى الوجود إلا بفضل هذا المنهج، أو على الأصح بفضل أشكاله المتعددة.**

فقبل أن تَتَناولَ «المناهجُ» الاجتماعية الفن الروائي بالدراسة والتحليل، كانت دراسة الرواية تخضع للمقاييس النقدية التقليدية، سواء تلك التي ترتبط بالانطباعية أو المنهج التاريخي في صورته اللانسونية أم تلك التي ترتبط بعلم النفس بشكل عام. ولم تكن بعض هذه المناهج قادرة على تجاوز نطاق التصور المتولد عن دراسة طبيعة الفنون الأخرى؛ من أجل دراسة الرواية كفن مستقل، له قوانينه، ومميزاته الخاصة. إن هذا الأمر لم يحدث إلا في نطاق تطور المنهج الاجتماعي في النقد الروائي.

ولم تكن للمنهج الاجتماعي في نقد الرواية صورة واحدة، فقد مر بمراحل متعددة، كما لزاماً عليه أن يُطَوِّرَ خلالها نَظْرَتَهُ، ويُكيِّف أدواته، لكي يكتشف هو الآخر بعض المميزات الخاصة بالفن الروائي. لذلك يمكن الحديث عن ثلاثة أشكال في سيرورة ارتباط هذا المنهج بنقد الرواية:

أ ـ النقد الجدلي في صورته الأولى.

ب ـ البنيوية التكوينية (عند لوكاتش وغولدمان).

ج ـ سوسيولوجية النص الروائي.

إن ما يجعل هذه الأشكال الثلاثة تنتمي إلى المنهج الاجتماعي، هو أنها تنطلق كلها من فكرة أساسية؛ هي أن النص الروائي له علاقة ما بالواقع الاجتماعي، ويختلف بعد ذلك كل منها في تحديد طبيعة هذه العلاقة، ونحاول الآن أن نتعرف إلى كل شكل من هذه الأشكال:

أ ـ النقد الجدلي الروائي في صورته الأولى

ارتبط النقد الجدلي بالمادية التاريخية، وأخذ منها ركائزه الأساسية، وأهمها أن النتاج الأدبي، بما في ذلك الرواية، هو شكلٌ من أشكال البنية الفكرية للمجتمع، وما دام المجتمع يشهد صراعاً بين طبقاته حول المصالح المادية، فهذا يعني أيضاً أن الصراع موجودٌ على مستوى الفكر. ومن هنا تدخل الرواية، باعتبارها أدباً أي شكلاً من أشكال الفكر، في خضم الصراع الفكري الاجتماعي. وهذا التصور يقضي بأن الرواية لا يمكن أن يكون لها شكلٌ واحدٌ في مجتمع ما، فكل طبقة أو فئة اجتماعية لها فنّها الخاص، ولها تصورها المتميز لما ينبغي أن تكُون عليه أشكالُ تعبيرها الأدبي، وما يجب أن تقوم به من أدوار في الصراع الفكري، والإديولوجي.

إن الصراع الاجتماعي حول المصالح المادية إذاً ينعكس على المستوى الفكري، والرواية لا تبتعد أبداً، في نظر التصور الجدلي عن أن تكون مُسَاهِمَةً، ومعبرة في الوقت نفسه عن هذا الصراع بطرقها الفنية الخاصة.

لقد كان من الطبيعي إذاً ـ وخاصة في المرحلة الأولى لاتصال النظرة الجدلية بالنقد الروائي ـ أن يهتم النقاد بمضامين الفن الروائي بالدرجة الأولى، وذلك قصد تحديد موقف المبدع من الصراع الاجتماعي. فكان الطابع الغالب على النقد الجدلي في صورته الأولى، هو الوصول السريع للمدلول الاجتماعي، والإديولوجي للأعمال الروائية، لذلك اتخذ هذا النقد طابعاً إديولوجياً صريحاً[87].

إن الذين مارسوا النقد الروائي الجدلي في صورته الأولى لم يكونوا أدباء أو نقاداً

---

(87) نشير هنا إلى النقد الروائي كما هو عند «لينين» مثلاً، وخاصة ذلك الذي تناول فيه أعمال تولستوي. انظر كتابه: في الأدب والفن. ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق. ج 1. 1972. وانظر ما قلناه في الجزء الأول من هذا القسم وخاصة تحت عنوان: **الإديولوجيا في الرواية**.

بالدرجة الأولى، بل كان اهتمامهم الأول يرتبط بالميدان السياسي، وهم بسبب ذلك لم يلتفتوا كثيراً للجانب الجمالي ودوره في تحديد الدلالة الاجتماعية والإديولوجية في الرواية، وهذا ما تعذر بسببه ـ على الأقل في هذه المرحلة الأولى من مراحل تطور المنهج الاجتماعي ـ قيامُ نظرية نقدية للرواية، تُحَدِّدُ بدقة موقع التعبير الروائي بالنسبة للصراع الاجتماعي، وتميّزه في الوقت نفسه عن الخُطَبِ السياسية والإديولوجية، ثم عن أشكال التعبير الأدبي الأخرى.

إن النقد الجدلي في صورته الأولى، باعتباره ينظر إلى الرواية كإديولوجيا ـ مثلها في ذلك مثل أشكال الإديولوجيا الأخرى: الفلسفة، الدين، الخطب السياسية ـ، لم يكن يعطي لبنائها الجمالي أهمية أساسية. إنه يكتفي عادة بما يتركه الانطباع العام الذي ينشأ عند القراءة الأولى للنص، وإذا ما تم تحليل بعض الجوانب الجمالية في العمل الروائي، فإن ذلك لا يتم عادة إلاّ في ضوء الرجوع الدائم إلى الواقع العياني، لمقارنة الشخصيات الروائية مثلاً بشخصيات موجودة في الواقع الخارجي، أو المقابلة بين الأمكنة الروائية، والأمكنة الواقعية، إلى غير ذلك من المقارنات التي لا تفيد غالباً في فهم الأعمال المدروسة، وإنما تُشَعِّبُ الدراسة في متاهات لا قرار لها.

ويمكننا أن نحدد الخصائص التي مَيَّزَتْ النقد الجدلي الروائي الذي كان سائداً في روسيا، خاصة قبل أن تظهر أعمال: «جورج بليخانوف» (Georghi Plekhanov) في النقط التالية:

ـ غياب واضح للنص المدروس.

ـ التركيز على المضمون الاجتماعي والإديولوجي وفق تصور لِلنَّاقِد لا يمكن التَّحقُّق من مطابقته أو عدم مطابقته للنص المدروس إلا بالرجوع المباشر لهذا النص.

ـ تَسَرُّبُ الأحكام القيمية.

ـ المقابلة المباشرة (أحياناً) بين مضمون الرواية والواقع.

ـ غياب الكلام عن جماليات البناء الروائي.

ـ اعتبار الرواية خطاباً إديولوجياً مباشراً[88].

وهكذا فإن النقد السوسيولوجي للرواية ـ في بداياته الأولى ـ لم يكن يناقش قضية تَمَيُّز الرواية والأدب بشكل عام عن الإديولوجيا، وأول من طرق هذا الموضوع، هو «جورج

(88) يمكن الرجوع إلى نقد لينين في كتابه المشار إليه سابقاً: **في الأدب والفن**. وخاصة آراؤه حول تولستوي. انظر الجزء الأول، من ص 205 إلى ص 228.

بليخانوف». غير أننا سنلاحظ بأن وعي هذا الناقد بضرورة التمييز بين الكتابة الابداعية، وأشكال التعبير الإديولوجي المباشر، بقي حبيس المجال النظري وحده، بينما ظل خاضعاً ـ في المجال التطبيقي ـ على الدوام للنظرة الجدلية السابقة التي تَعْتَبِرُ الرواية شكلاً عادياً من أشكال الإديولوجيا. إن وعي «بليخانوف» بخصوصية الإبداع الأدبي ـ على المستوى النظري ـ لم يُمَكِّنْهُ، مع ذلك من تحديد الوسائل، والأدوات التي تسمح باكتشاف الأبعاد الجمالية للرواية، كما أنه ظل، عل الرغم من كل شيء، يحتفظ بالمفاضلة الواضحة بين أهمية الجانب الدلالي، وأهمية الجانب الجمالي. فهو مثلاً يرى أن اكتشاف الرؤية الإديولوجية للكاتب هي أول شيء ينبغي أن يقوم به الناقد، وتبقى المهمة الثانية، هي تقييمُ الجانب الجمالي[89].

ومَعَ أن «بليخانوف» يؤكد في بعض ملاحظاته بأن إهمال الناقد للجانب الجمالي يؤدي إلى جهل تام بحقيقة النقد الأدبي، وإلى تحريف وجهة النظر النقدية المادية نفسها[90]، فإن كلامه هذا ـ ما دام يأتي في سياق التركيز الشديد على أهمية الدلالة الإديولوجية، واعتبارها أول شيء ينبغي البحثُ عنه في النص الأدبي ـ أقول إن كلامه هذا لا تبقى له قيمة كبيرة ضمن تصوره النظري النقدي. ويكفي أن نسجل أن «بليخانوف» يتحدث عن فعلين أساسيين في العملية النقدية الجدلية:

الفعل الأول: وهو متعلق بضرورة اكتشاف الناقد للمعادل السوسيولوجي.

الفعل الثاني: وهو متعلق بتقييم الجانب الجمالي.

يقول:

«وبصفتي نصيراً للتصور المادي للعالم سأقول: **إن الواجب الأول للناقد يكمن في** ترجمة فكرة ذلك النتاج من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع في تحديد ما يمكن أن نسميه **المعادل السوسيولوجي** للظاهرة الأدبية المعطاة»[91].

ولا بد من التنبيه قبل الكلام عن الفعل الثاني في العملية النقدية، إلى أن «بليخانوف» عندما يتحدث عن المعادل السوسيولوجي، لا يقصد بذلك المقابلة المباشرة بين مضمون العمل الأدبي والواقع الاجتماعي العياني، إنه يقصد بالمعادل السوسيولوجي، ما يمثل

---

(89) جورج بليخانوف: **الفن والتصور المادي للتاريخ**. ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت. ط 1. 1977، ص 59 - 60.

(90) المرجع السابق، ص 50.

(91) نشير هنا إلى أن بليخانوف اهتم كثيراً بالأدب المسرحي في كتابه: **الفن والتصور المادي للتاريخ**. ونحن لا نجد سوى دراسة واحدة عن رواية: **ما العمل؟**. لـ تشير نيشفسكي. ومع ذلك فإن المقاييس التي وضعتها أثرت في النقد الروائي الذي جاء بعده، لهذا يُعتبر رائداً في هذا المجال.

وجهة نظر مًا حول الواقع، أي أحد التصورات الإديولوجية الموجودة في الساحة الفكرية، والتي يلتقي معها العمل الإبداعي.

و«بليخانوف» يبقى هنا ـ على الرغم من كل شيء ـ في حدود التعامل مع الأدب (الرواية، والمسرح بشكل خاص) على أنّهما صنفان من أصناف الإديولوجيا. وهو يقول بهذا الصدد:

«إنني أرى أن الوعي الاجتماعي يتحدد بالشروط الاجتماعية: وواضح بالنسبة إلى كلٍّ من يأخذ بوجهة النظر هذه، أن «كل إديولوجيا» بما فيها الفن، وما يسمى بالآداب الجميلة، إنما تُعَبِّرُ عن الميول، والأحوال النفسية لمجتمع بعينه. وإذا كان هذا المجتمع منقسماً إلى طبقات فلطبقة بعينها»[92].

أما عن الفعل الثاني في العملية النقدية؛ وهو الاهتمام بالجانب الجمالي في العمل الأدبي، فيقول عنه «بليخانوف».

والفعل الثاني في نقد مادي متماسك منطقياً، يجب أن يتمثل ـ مثلما فعل المثاليون ـ في تقييم الخصائص الجمالية للأثر موضوع الدرس»[93].

ولا بد من الإشاة هنا إلى أن الترتيب: (الواجب أو الفعل الأول، والفعل الثاني) يفترض بعض المسلمات النظرية التي لم يُصَرِّحْ بها «بليخانوف» ولكنها يمكن أن تُسْتَخْلَصَ بسهولة من تحديداته السابقة منها:

ـ أن الوصول إلى المضمون الإديولوجي في النص الأدبي أو الروائي بشكل خاص، ممكنٌ دون تحليل الجانب الجمالي ما دام تحليل المضمون، في نظره، يأتي في مقدمة عمل الناقد: (الواجب الأول).

ـ أن التقييم الجمالي ـ وفق تعبير «بليخانوف» نفسه ـ هو خطوة لاحقة، ومكملة فقط لعمل الناقد.

إننا نلاحظ أيضاً أن «بليخانوف» يستعمل كلمات تؤكد هذه الأولوية التي يعطيها لاستخراج المضمون الإديولوجي من العمل الأدبي عندما يَسْتَخْدِمُ بالنسبة لدراسة المضمون كلمة «تحليل» بينما يقتصر على كلمة «تقييم» عندما يتعلق الأمر بدراسة الجانب الجمالي، والتمييز بين هاتين الكلمتين المتباينتين لا يُعَدُّ في نظرنا مسألة اعتباطية ولا أهمية لها، بل لها دلالة واضحة على أسبقية المضمون على الجانب الفني في تصور الناقد.

---

(92) جورج بليخانوف: الفن والتصور المادي للتاريخ، ص 59.

(93) جورج بليخانوف: الفن والتصور المادي للتاريخ، ص 50.

ونلاحظ هذا التمييز من خلال الفقرة التالية:

«. . . وهذا يعني أن تحليل فكرة أثر من الآثار الفنية، يجب أن يعقبه تقييم الخصائص الفنية»[94].

وإذا كان الجانب الفني يلقى - على الرغم من كل شيء - عناية بالغة في الجانب النظري من تفكير «بليخانوف»، فإننا نلاحظ تَوَجُّه الناقد الأحادي البعد في مجال التطبيق، إذ لا نراه يُلْقِي بالاً للجانب الجمالي، سواء في الدراسات التي تناول فيها بعض الأعمال المسرحية، أم في تلك الدراسة التي أقامها حول رواية «ما العمل» لتشيرنيشيفسكي» (Nikolaï Tchernychevskiy).

ومن استعراض النقط التي تناولها أثناء تحليل هذه الرواية تُلْمَسُ السَّيطَرَة المطلقة لمناقشة المضامين وتحليلها إذ يتعامل مع الرواية وكأنها نص إديولوجي مباشر، وعادي يعبر مباشرة عن أفكار محددة، ويدخل في إطار الصراع الإديولوجي الواقعي.

فبعد أن يشير إلى أن رواية «ما العمل» تلتقي مع بعض الكتابات الأوربية، وخاصة ما كتبته «جورج صاند» في الدعوة إلى تمجيد عاطفة الحب، نراه يربط مضمون الرواية بأفكار كل من «روبرت أوين»، و«فورييه» لأنهما دافعا أيضاً عن حرية العواطف[95]. وهنا يتضح أن «بليخانوف»، يَجْعَلُ الرواية مطابقة لأحد الأصوات الإديولوجية التي كانت موجودة في روسيا آنئذ (أي في القرن التاسع عشر). كما نراه يلح على أن التوجه الفكري والإديولوجي الذي تنتمي إليه رواية «ما العمل» يتشكل في إطار الصراع الإديولوجي الذي كان محتدماً في هذه الفترة من حياة المجتمع الروسي، بين دعاة قتل العلاقات العاطفية ودعاة تحرير عاطفة الحب. وقد كان من أهم نتائج هذا الصراع إلغاء نظام «القنانة» حوالي سنة 1860[96].

وليس من المستغرب أن يَعْتَبِرَ الناقدُ، بعد هذا، كاتبَ الرواية بأنه كان بحقٍّ المربي الروسي الكبير، فيرد على خصوم الكاتب الذين اعتبروه داعية الى تحرير الجسد، بأنه لم يكن كذلك بقدر ما كان داعية لتحرير الروح والعقل[97].

وهكذا تتحول مناقشة الرواية، إلى مواجهة عنيفة يقودها ضد من سماهم دعاة التجهيل، وينتقل مباشرة إلى جعل أفكار الكاتب شديدة الارتباط بالدعوة الاشتراكية

(94) المرجع السابق، ص 59.
(95) المرجع السابق، ص 184 - 185.
(96) المرجع السابق، ص 185.
(97) المرجع السابق، ص 186- 187.

المثالية التي رفع لواءها «فورييه» خاصة منذ سنة 1840. كما يستخلص الناقد أن الروائي لم يأت بشيء جديد، إذ أن دوره آقتصر فقط على نشر أفكار «فورييه» وإذاعتها بين الناس[98].

ويتوقف الناقد عند هذا الحد دون أن يشير إلى الفارق الأساسي بين دعوة «فورييه» الإديولوجية، وكتابات «تشيرنيشفسكي» الابداعية، لأنه لم يُكَلِّف نفسه، على الإطلاق، عناء تناول الجانب الجمالي الذي يميز عمل الروائي عن عمل المنظّر أو المصلح الاجتماعي.

وهكذا نرى أن النقد الجدلي في صورته الأولى، لم يكن قد استطاع ـ على مستوى الممارسة النقدية الخاصة ـ أن يكتشف أهمية الجانب الجمالي في صياغة المضمون الروائي الفكري أو الإديولوجي، بل بقي حبيس التعامل مع الروائيين على أنهم بمثابة خطباء سياسيين لا غير[*]. إن هذا النقد بقي أيضاً خاضعاً بشكل تام للنظرية الاجتماعية التي تُكَوِّنُ سنده الفلسفي. وهو لذلك لم يستطع أن يكتشف النظرية الروائية التي لا بد أن تتضمن أيضاً شروط الرواية باعتبارها أولاً، وقبل كل شيء، إبداعاً فنياً قبل أن تكون تعبيراً إديولوجياً.

ب ـ البنيوية التكوينية (لوكاتش، وغولدمان)

لقد كانت الخطوةُ الثانية (بعد «بليخانوف») مُحَاوَلَةً فعالة في بناء تصور أكثر نضجاً لسوسيولوجيا الرواية، وذلك دائماً في إطار النظرية الجدلية، وقد قام بهذه الخطوة الناقد المجري جورج لوكاتش (George Lukacs).

وعلى الرغم من أن اهتمامه كان سياسياً بالدرجة الأولى إلا أنه أَوْلَى فن الرواية عناية خاصة. ويمكن القول، إن جل الجهود التي بُذِلَتْ في نطاق المنهج البنيوي التكويني (Structuralisme génétique)، كانت موجَّهَةً بالدرجة الأولى إلى الأعمال الروائية، مما يعطي الانطباع بأن نظرية الرواية قد بدأت ـ مع هذا المنهج بالذات ـ تأخذ طريقها نحو التشكل. وليس من قبيل الصدفة أن يكتب «لوكاتش» نفسه كتاباً يحمل عنوان «نظرية الرواية» (1920). أما مساهمات «لوكاتش» في النقد الروائي، فهي متعددة منها: دراسته

---

(98) المرجع السابق، ص 187.

(*) لعل تجلي تأثير النظرة المادية الميكانيكية لفورباخ في الماركسية عبر عن أوضح صورة له في النقد الأدبي الماركسي، بينما استطاعت الماركسية نفسها أن تحافظ على جدليتها في التحليل الاقتصادي والاجتماعي. انظر جورج طرابيشي: **الماركسية والإديولوجيا**. دار الطليعة، ط 1، 1981. وخاصة بصدد تأثير فورباخ في الفكر الماركسي.

عن بلزاك والواقعية الفرنسية» (1951)، ثم كتابه: الرواية كملحمة بورجوازية (1935)، ومؤلَّفهُ الواسع حول «الرواية التاريخية». وقد تميزت كتبه المتأخرة بارتباطها الشديد بالمادية التاريخية. ومع أنه ـ هو الآخر ـ كان يقع أحياناً في شرك المقارنة المباشرة بين مضمون الروايات والحياة الاجتماعية، إلا أنه ظل على الدوام حريصاً على تقديم الأسباب الفكرية والثقافية المُوَجِّهَة لرؤية الروائي. ومن المعروف أنه كان من بين من بلور(*) فكرة «رؤية العالم» تلك التي تبناها بعده «غولدمان»؛ ففي دراسته عن «والترسكوت» ربط الرؤية الفكرية لهذا الكاتب بتصوُّرٍ عن التاريخ بدأ يتشكل في أوربا تحت تأثير فلسفة «هيجل»، وهو تصور يؤمن بالتطور ولكن في حدود الإصلاحات الجزئية التي لا تُغيِّر الواقع بشكل تام[99].

وقد ألمَحَ «لوكاتش» لرؤية العالم بـ«المفهوم التاريخي الفلسفي»[100]. وفي دراسته أيضاً عن «بالزاك والواقعية الفرنسية» أسهب في تحليل الخلفيات الفكرية، والإديولوجية التي كانت وراء إبداع بالزاك «لرواياته»، فوجد عنده إيماناً بالمبادىء الأرستقراطية، وفي الوقت نفسه ميلاً ملموساً نحو مناقضة هذا الفكر الأرستقراطي نفسه، يقول عنه:

«إن عظمة «بالزاك» تَكْمُنُ بالتحديد في هذا النقد الذاتي الذي يواجه به مفاهيمه الخاصة بدون تساهل، هو نقد لمتمنياته الغالية، ولمعتقداته الراسخة العميقة، كل ذلك بواسطة هذا الوصف الدقيق للواقع الذي كان يتم لديه بنوع من الصرامة[101]

ومن خلال هذه الأسس الفكرية التي وَجَّهَتْ أعمال «بالزاك»، أثار «لوكاتش» موضوعاً شديد الأهمية فيما يتعلق ببناء نظرية الرواية، **وهو التفاوت الموجود أحياناً بين الانتماء الاجتماعي، والانتماء الفكري للكاتب.** ولقد كانت هذه النقطة بالذات لا تَلْقَى اهتماماً كبيراً من طرف النقّاد الجدليين الأوائل، وخاصة إذا تعلق الأمر بالجانب التطبيقي في الممارسة النقدية حول الرواية. ولهذا السبب فإن «لوكاتش» كان من أوائل من نبهوا بشكل واضح إلى ضرورة احتياط الناقد من الوقوع في الخطأ الفادح الذي ينشأ عن النظرة الميكانيكية في تفسير أعمال الروائيين، اعتماداً على انتماءاتهم الاجتماعية أو اعتماداً على

(*) المعروف أيضاً أن دلتي Dilthey ساهم في بلورة فكرة الرؤية إلى العالم، في بعض مؤلفاته، ومنها: مدخل الى العلوم الانسانية (1942) ونظرية النظرات إلى العالم، حول فلسفة الفلسفة. (1946). انظر مقال: ر. هندلس: «مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب» تعريب عبد السلام بنعبد العالي، مجلة آفاق. اتحاد كتاب المغرب. عدد 10 .1982، ص 62.

(99) جورج لوكاتش: **الرواية التاريخية**، ترجمة د. جواد كاظم، دار الطليعة، بيروت. 1978، ص - 26 .25

(100) المرجع السابق، ص 27.

(101) G. Lukacs: **Balzac et le realisme français**, Maspero, 1973. P. 20.

معتقداتهم التي يعلنون عنها بشكل مباشر، فعندما يتعلق الأمر بالابداع الروائي فإنه قد يحدث أحياناً تفاوتٌ كبير بين المعتقدات النظرية والإديولوجية للكاتب وبين الرؤية الفكرية التي تتحكم في عمله أو بعض أعماله، فالإبداع يحرر المبدع أحياناً حتى من أفكاره الراسخة[102].

لقد أثيرت مسألة قريبة من هذه بالذات قبل «لوكاتش» من طرف «بليخانوف» نفسه، وخاصة عندما قال:

«إن القول بأن الفن وكذلك الأدب: انعكاس للحياة، لا يعدو الإفصاح عن فكرة هي على صحّتها في غاية الإبهام»[103].

إلا أن هذه المشكلة قد أصبحت عند «لوكاتش» هاجساً حقيقياً، وخاصة عندما يتعلق الأمر ببعض أعمال الروائيين الكبار، أمثال «بالزاك».

إن التفاوت الموجود عادة بين إديولوجيا الكاتب والإديولوجيا المُعَبَّر عنها في إبداعه الروائي، ينعكس على هذا الإبداع غالباً بصورة إيجابية، إذ يوجهه نحو الاستيعاب الشمولي للواقع، كما يطبع الأبطال الرئيسيين بنوع من التناقض الخلاق، فقد يجمع هؤلاء الأبطال بين فكر طوباوي، وبين دعوة تحررية، ويبقى مع ذلك البحث عن قيم أصيلة في الواقع يُشَكِّلُ محوراً أساسياً في رؤاهم. وهذه النقطة لم تجد اهتماماً كبيراً لدى النقاد الجدليين الأوائل.

إن إدراك التفاوت الذي يحدث أحياناً بين إديولوجيا الكاتب ورؤيته الابداعية، **يؤكد أن «لوكاتش» قد أخذ في وضع النقد الجدلي على الطريق الأدبي، وليس فقط على الطريق الاجتماعي**. وهذا يعني أنه بدأ يميز بشكل لا جدال فيه بين طبيعة الإبداع ـ حيث تتدخل العناصر اللاواعية أيضاً ـ وبين التصريحات الإديولوجية التي يعلن عنها الكاتب في صحوته اليومية. إن الرواية إذاً لم تعد مجرد فكر إديولوجي، ولكنها أولاً وقبل كل شيء صياغة جمالية ربما تتجاوز الذات المبدعة أحياناً لتفصح عن صوت آخر قد يكون مُعارِضاً لهذه الذات نفسها.

غير أن الطموح النظري يكون دائماً مُجَاوِزاً لما يقوم به الناقد في مستوى الممارسة. «فلوكاتش» يتأرجح في هذا الجانب الأخير بين الدراسة الجمالية، والتفسير الاجتماعي والاقتصادي، وإنْ كُنَّا نراه يُغَلِّبُ قليلاً تحليل الرواية في ضوء المعطيات الاجتماعية والاقتصادية.

---

(102) Ibid., P. 25 - 26.

(103) بليخانوف: الفن والتصور المادي للتاريخ، ص 37.

في دراسته لروايات «والترسكوت» يقوم بتحليل للظروف الاجتماعية والتاريخية، وينتقل بعد ذلك إلى الخلفية الفلسفية التي كانت وراء أعماله فيجدها ممثلةً في الفلسفة المثالية «لهيجل»[104].

وحتى في الوقت الذي نرى فيه «لوكاتش» ينتقل إلى الدراسة الداخلية لروايات «والترسكوت» فإنه لا يتخلص أبداً من جعل الإشارات الاقتصادية والاجتماعية تتخللها بين الحين والآخر، وهذا الأمر ليس غريباً ما دام «لوكاتش» قد حاول وضع نظرية اجتماعية متكاملة للفن الروائي حين رَبَطَهُ بظهور البورجوازية الأوروبية:

«الرواية هي النوع الأدبي النموذجي للمجتمع البورجوازي (. . .) إذاً فتناقضات المجتمع الرأسمالي هي التي تقدِّمُ المفتاح لفهم الرواية، من حيث أنها نوع أدبي قائم بذاته. . .»[105].

و«لوكاتش» يميز في هذا الصدد بين الملحمة، والرواية. ومن المعروف أن هذا التمييز هو في الأصل من عمل «هيجل»، «ولوكاتش» يتبنى النظرية «الهيجيلية» عن الرواية، ولكنه لا يأخذ بجميع تفسيرات هذا الفيلسوف وخاصة عندما اعتبر الشعر الملحمي، تعبيراً عن نشاط الإنسان الحر، فقد رأى فيه «لوكاتش» تعبيراً عن وحدة الكتلة الاجتماعية وتماسكها نظراً لانعدام الصراع الطبقي[106]. كما أن «هيجل» - في نظر «لوكاتش» - لم يكن يفهم بشكل تام حقيقة الرواية كتعبير عن التناقضات الحادثة في المجتمع الأوربي بسبب الصراع حول المصالح، إذ يكتفي فقط بربط ظهور الرواية النثرية بالتقسيم الرأسمالي للعمل. إن سبب ظهور الرواية، وفق «لوكاتش» هو التناقض بين الإنتاج الاجتماعي والتملُّك الخاص[107]، فهو جوهر الصراع الجديد في المجتمع، وهو الدافع الرئيسي لوجود الرواية.

وما يشكل حلقة أساسية في النظرية «اللوكاتشية» هو أنها لا تفصل في هذا المضمار بين مضمون العمل الروائي وشكله، فالتناقضات الاجتماعية هي التي تحدد موضوع الرواية وشكلها، ذلك أن الصراع، والمواجهة بين الأبطال، وما يستتبع ذلك من تركيب

---

(104) جورج لوكاتش: الرواية التاريخية. ترجمة: د. صالح جواد الكاظم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص 28.

(105) جورج لوكاتش: الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت. ط 1. 1979، ص 9.

(106) المرجع السابق، ص 10.

(107) المرجع السابق، ص 11.

فني في الرواية، كلها من نتائج التصدُّع الذي حصل في المجتمع الرأسمالي الجديد[108]. وهذا الأمر يؤكد طموح «لوكاتش» إلى بناء نظرية الشكل الروائي أيضاً. غير أن البعد النظري ظل شديد الضيق، لأن «لوكاتش» كان يتنبأ بموت الرواية الوشيك بعد أن تكون البورجوازية قد استنفدت كل امكانياتها الثقافية الإنسانية المتجلية في أفضل صورة لها من خلال الاتجاه الواقعي في الرواية، هذا المذهب الذي مثله روائيو القرن التاسع عشر الكبار أمثال «بلزاك»[109].

إذا كان المذهب الواقعي في نظر «لوكاتش» يركز على جرأة الروائيين الواقعيين في كشف التناقضات، وإبراز الحقيقة الاجتماعية بواسطة «واقعية التفاصيل» فإنه:

«حين يضع التطوُّر العام للبورجوازية حداً لهذا البحث «غير المغرض» ولهذا «التحليل غير المتحيز»، ويحل محلَّهما سوء الطوية وخبث نية المنافحة والتقريظ، تكون قد طويت أيضاً صفحة المذهب الواقعي الرومانسي الكبير، وهذه خسارة لن تعوض عنها الجهود الصادقة التي سيبذلها ذوو النيات من الكُتّاب على صعيد تعميق الملاحظة وإحياء واقعية التفاصيل، ولسوف يأتي تطور الرواية بمزيد من الشواهد والأدلة على مدى عدم مؤتاة الحياة البورجوازية للفن والأدب»[110].

إن الحدود الضيقة التي انحصرت في إطارها النظرية الروائية عند «لوكاتش»، يرجع سببها إلى تشبثه المطلق بتحليلات المادية التاريخية، وهي تحليلات تعطي الدور الأساسي للطبقة العاملة في بناء المجتمع الاشتراكي، وما يتبع ذلك بالطبع من ازدهار وتطور للفنون بشكل عام. لهذا كان يُعْتَقَدُ أن الإرث الروائي البورجوازي سيؤول حتماً إلى «البروليتاريا» إذ تتحقق الحلقة الخامسة من حلقات تطور الرواية في العصر الحديث وهي حلقة الواقعية الاشتراكية[111]. ويتنبأ «لوكاتش» بأن الرواية ستحقق طَفْرَةً ملحمية جديدة على غرار الطفرة الملحمية القديمة، ولكن في شكل آخر، وبالموروث الشكلي للرواية البورجوازية، حيث ستعبر الرواية عن طموح مجموع الفئات الاجتماعية[112].

---

(108) المرجع السابق، ص 12 - 13.

(109) المرجع السابق، ص 15.

(110) المرجع السابق، ص 15.

(111) يحدد لوكاتش الحلقات الأربع الأولى على الشكل التالي:
1 ـ الرواية في طور الولادة.
2 ـ اقتحام الواقع اليومي.
3 ـ مرحلة شعر الملكوت الحيواني الروحي. وهي المرحلة الرومانسية الواقعية.
4 ـ المدرسة الطبيعية، وانحلال الشكل الروائي.
انظر المرجع السابق، صفحات: 17 - 18 - 20.

(112) المرجع السابق، ص 24. والمعروف أن لوكاتش غير رأيه، فاعترف بأن الرواية البرجوازية قادرة =

والواقع أن النماذج الروائية التي تستجيب لمثل هذا التحليل تكاد تكون منعدمة في المجتمع الغربي، لأن ذلك التطور الاجتماعي لم يحصل بالفعل، وما زالت الرواية تعيش وتتطور في ظل المجتمع البورجوازي، ثم إنها تكيفت مع الوضع الجديد الذي حدده تطور المجتمع الرأسمالي ولم تتخذ تلك الصورة المنحطة التي رسمها «لوكاتش» في جميع النماذج، بل إنها استطاعت أحياناً أن تعبر بشكل أصيل عن هموم الفرد وانسحاقه في الواقع.

وعندما ننتقل إلى «غولدمان» Lucien Goldmann نجد لديه صيغاً متكاملة المعالم لخطوات نقد سوسيولوجي، يستند إلى أفكار «لوكاتش»، إذ أن الميزة الأساسية التي تطبع التصورات النقدية لدى «غولدمان» كامنة في ذلك التنظيم الذي نتج عن إعادة بناء أفكار «لوكاتش» على وجه شديد الإحكام، مع تأسيس عدد من المفاهيم المحددة وبلورتها:

ـ كمفهوم	رؤية العالم	La vision du monde
ـ ومفهوم	الفهم	La comprehension
ـ ومفهوم	التفسير	L'explication
ـ ومفهوم	البنية الدالة	La structure significative.

وقد أعطى سوسيولوجيا الرواية مظهراً جديداً شديد المرونة، دون أن يتنكر أو يتخلى عن المبادىء الفلسفية الأساسية التي انطلقت منها الأشكال السابقة لسوسيولوجيا الرواية، وهي مبادىء الفلسفة المادية.

ويمكن تلخيص المنطلقات الرئيسية التي اعتمد عليها، «غولدمان» في بناء وتطوير نظرية الرواية على الشكل التالي:

ـ إن الرواية هي تعبير عن «رؤية العالم»، وهي رؤية تتكون داخل جماعة أو طبقة معينة في احتكاكها بالواقع، وصراعها مع الجماعات الأخرى[113].

ـ إن دور المبدع هو إبراز هذه الرؤية وبلورتها في أفضل صورة ممكنة ومتكاملة لها. أي أنه يعبر من خلالها عن الطموحات القصوى للجماعة التي ينتمي إليها أو يعبر عن أفكارها. وهذا يعني أن المبدع ليس هو صاحب الرؤية الفكرية في العمل الروائي، ولكنه مبرزها، ومُوضِّحها فقط.

= بنزعتها الإنسانية على تحدي الرأسمالية. انظر مدخل كتابه: La Signification presente du realisme critique. Gallimard, 1972. وقد عَرَّبْنَا هذا المدخل لأهميته ونُشِرَ بمجلة الموقف. عدد 1987.4، ص 158 - 161. تحت عنوان «النزعات المهيمنة والواقعية الجديدة في أوروبا».

(113) للتوسع في دراسة رؤية العالم، وخاصة الرؤية المأسوية يمكن الرجوع إلى الفصل الأول من كتاب «غولدمان». Le dieu caché. Gallimard. 1979. P. 13.

ـ إن الدور الفردي يتجلى أساساً في الصياغة الجمالية للعمل الإبداعي، وليس في بناء الرؤية العامة التي تنتظم هذه الصياغة، لهذا يُضفي على الإديولوجيا إهَاباً تمويهياً يُحَـوِّلُها إلى فن.

ـ إن الشكل الخيالي للعمل الروائي أي بنـاءه الجمالي يتميـز باستقـلال نسبي عن بناء العلاقات الاجتماعية وشكلها، لذلك، فالنص الروائي لا يُطابق الواقع، ولكنـه فقط يمكن أن يماثل بنية أحد التصورات الموجودة عن العالم في الواقع الثقافي والفكري(114).

ويترتب عن هذه النقطة الأخيرة بالخصوص، أن الصِّلـة بـين الإبداع الروائي والعلاقات الاجتمـاعية ليست مبـاشرة، ولكنهـا تمر عبـر البُنى الذهنيـة (Structures mentales) وهي الفكرة نفسها التي نجـدها لـدى النقاد الجـدليين الأوائل عنـدما نـراهم يعقدون الصلة بين الأدب، وأحد البنى الفكرية أو الإديولوجية في الواقع. غيـر أن «غولـدمان» كما يتبين من النقط الأربع السابقة يتجاوز هذا الأمر إلى التـأكيد ـ مثله في ذلـك مثل أستـاذه لوكـاتش ـ على أن الرواية كأدب تتجاوز الإديولوجيا، لأنها تصوغ رؤية العـالم في شكل فني، وهـذه النقطة بالذات يتم توضيحها من طرف «غولدمان» في موضع آخر، إذ يرى أن تفسير العمل الأدبي انطلاقاً من البنيات الواعية للكتاب كثيراً ما يقود الدارس إلى الاعتساف والخطأ، إذ أن تحليل النص ينبغي أن ينطلق من بنيته الداخلية ذاتها، وأن لا يضاف إليها شيء خـارجٌ عنها، وأن تكون دائماً غايـة البحث في النص هي التوصُّـل إلى معرفـة «بنيته الـدالة» التي يمكنها أن تلخص مدلوله العام(115).

إن النتائج المنهجيـة المترتبـة عن هذه النقـطة أيضاً تعتبـر شديـدة الأهمية، لأن النقـد الجـدلي التقليدي، كـان غالبـاً ما يبتـدىء في تحليل النص الـروائي من الخارج، أي من العـلاقات الاجتمـاعية والبنيـات الفكريـة، والفلسفية ـ وقـد لا يُسْتَثْنى أيضاً من هـذا الأمر حتى «لوكاتش» نفسـه في بعض جوانب نقـده ـ في حين نرى أن «غـولدمـان» ينبه إلى أن هذه الدراسة غالبـاً ما تقـود إلى الآلية في تفسيـر العمل الـروائي، إذ تَعْتَبِرُ أن هـذا العمل تعبيراً واعياً ومباشراً عن الواقع يمر عبر الأنا الفردية. إن «غولدمان» ينصح النقاد بـ:

«عدم إيلاء أهمية خاصـة، في فهم العمل، للبنيـات الواعيـة للأفـراد، وللبنيات الـواعية لِكُتّاب الأعمال الأدبية حين يتعلق الأمر بهـذه الأعمال؛ فـالوعي لا يشكـل في واقع الأمـر سوى عنصر جـزئي للسلوك البشري، وهـو يمتلك في أغلب الأحيان مضمـوناً غيـر مطابق

---

(114) للتعرف بمزيد من التحليل على هذه النقط الأربع انظر:
Lucien Goldmann. **Pour une Sociologie du roman.** idées. Gallimard. 1964. P. 41 - 42.

(115) لوسيان غولدمان: **المنهجية في علم الاجتماع الأدبي**. ترجمـة مصطفى المسنـاوي، دار الحداثـة. ط 1 .1981، ص 12.

للطبيعة الموضوعية لهذا السلوك»[116].

أما النتائج المنهجية التي نستخلصها من هذا التوضيح فيمكن حصرها في نقطتين أساسيتين:

- إن تحليل الرواية ينبغي أن يتجه في المقام الأول إلى بنية العمل الداخلية، وهذا ما يسميه غولدمان المرحلة الأولى من التحليل، ويُطلقُ عليها: مرحلة الفهم (La compréhension). ومن المعروف أن «غولدمان» لا يقف عند هذا الحد، ولكنه يقول أيضاً بضرورة الانتقال إلى المرحلة الثانية، وهي المرحلة التي تؤكد انتماء منهجه إلى سوسيولوجيا الأدب، ويُطلق عليها مرحلة التفسير (L'explication)، ويتم فيها الربط بين البنية الدالة وبين إحدى البنيات الفكرية المتصارعة في الواقع الثقافي للمجتمع[117].

إن مفهوم البنية (Structure)، ومفهوم التكوين (Genése) هما الأساس الذي تقوم عليه «البنيوية التكوينية»(Structuralisme génétique)، من حيث أن المرحلة الأولى - كما ذكرنا - هي المتعلقة بدراسة البنية، وفهمها، وأن المرحلة الثانية هي المتعلقة بدراسة التكوين أي ربط العمل بالبنى الفكرية الموجودة خارجه، أي تفسير هذا العمل، وإدراك وظيفته ضمن الحياة الثقافية في الوسط الاجتماعي[118].

- أما النتيجة الثانية المهمة التي نستنتجها من المنطلقات الأساسية لهذا المنهج، فهي أنه منهج لا يَنْفي تدخُّل «اللاَّوعي» في العملية الابداعية، ولذلك فإذا كانت «البنيوية التكوينية» تمد جسراً بين علم الاجتماع والبنائية المعاصرة عندما تقول بضرورة تحليل بنية العمل الروائي الداخلية، فإنها أيضاً تَمُدُّ جسراً آخر بين علم الاجتماع وعلم النفس عندما لا تنفي تدخّل عامل اللاَّوعي الفردي في بناء العالم الروائي والابداعي بشكل عام. ونحن نعرف، على الرغم من كل هذا، أن «غولدمان» انتقد المنهجين معاً: البنيوي الشكلاني، والتحليل السيكولوجي الفرويدي، من حيث أن الأول يرفضُ الدلالة الاجتماعية للأدب[119]. وأن الثاني يقف عند حدود التفسير الفردي[120]. أي أنه ينتقد الأساس الفلسفي لهذين المنهجين، ولكنه لا ينفي بشكل مطلق أهميتهما العملية في زيادة بلورة فهمنا للأعمال الأدبية.

---

(116) المرجع السابق، ص 12.

(117) للاطلاع على مفهومي التفسير، والفهم. يمكن الرجوع إلى كتاب غولدمان.
Marxisme et sciences humaines - idées. N.R.F. Gallimard 1970. P. 19 et 62 - 63.

(118) لمزيد من التوسع في فهم مصطلحي البنية والتكوين انظر مقال د. جمال شحيد في البنيوية التكوينية. المعرفة، عدد 225 .1980، ص 27 و29.

(119) L. Goldman: **Marxisme et sciences humaines.** P. 83 - 84.

(120) Ibid., P. 77 - 78.

ولا ننسى أن نشير ـ قبل اتمام الكلام عن البنيوية التكوينية عند «غولدمان» إلى أن هذا الناقد يميز بين مستويين من الوعي الاجتماعي: الوعي الواقع، والوعي الممكن:

فالوعي الواقع، هو مجموع التصورات التي تملكها جماعة ما عن حياتها ونشاطها الاجتماعي، سواء في علاقتها مع الطبيعة أم في علاقتها مع الجماعات الأخرى، وهذه التصورات تبدو ثابتة وراسخة بحيث لا يمكن تصور وجود الجماعة المذكورة بدونها[121].

أمّا الوعي الممكن، فهو الذي يُجَسِّدُ الطموحات القصوى التي تهدف إليها الجماعة. وهناك علاقة وثيقة بين الوعي الواقع، والوعي الممكن، غير أنّ الوعي الممكن هو المحرك الفعال لفكر الجماعة، بل هو الذي يرسم مستقبلها، ويعطيها صورتها الحيوية في الحاضر، والمستقبل. وعادة ما يكون الوعي الممكن في غير مُتناول الناس العاديين الذين يندمجون في الجماعة، ولكنه فقط في مُتناول الأشخاص ذوي الثقافة العالية، كالفلاسفة، والأدباء، والسياسيين[122].

إن الفكرة التي نريد الوصول إليها من خلال بسط آراء «غولدمان» حول هذا الموضوع، هي أنه يربط الأدب، **والفن الروائي بشكل خاص بالوعي الممكن للجماعة المعبرة عن نفسها بواسطة المبدع**. وهذا يعني أن كل تحليل نقدي يربط بين مضمون الرواية ـ وخاصة إذا كانت رواية كبيرة ومهمة ـ وبين الوعي الواقع لجماعة ما، إنما هو تحليل نقدي يقود نفسه حتماً في طريق الخطأ لأن الأدب يرتبط عادة بحاجيات الجماعة أي بالقيم المُفْتَقَدة في الواقع، ولهذا فمضمون أية رواية لا بد أن يعكس مكونات الوعي الممكن لجماعة بشرية محددة. يقول «غولدمان» بهذا الصدد:

«ليس النتاج الأدبي مجرد انعكاس بَسيطٍ للوعي الجماعي الواقع، ولكنه تعبير عن الوصول إلى مستوى متقدم من الانسجام للميولات الخاصة لوعي جماعة أو أخرى، هذا الوعي الذي ينبغي النظر إليه كحقيقة ديناميكية موجهة نحو تحقيق حالة من التوازن لتلك الجماعة... وإن ما يُمَيِّزُ في العمق السوسيولوجيا الماركسية عن مجموع الاتجاهات السوسيولوجية الأخرى (وَضْعِيَّة كانت أم نِسْبِيَّة أم انتقائية)، في هذا الميدان، كما في جميع الميادين الأخرى، هو كونها ترى المفهوم المفتاح، **لا في الوعي الجماعي الواقع، لكن في الوعي الممكن الذي يسمح وحده بفهم الوعي الأول**[123].

على أننا نعرف بأن «غولدمان» قد نفى وجود وساطة الوعي الممكن بين المجتمع والفن بالنسبة للمجتمع الغربي المعاصر، إذ كان يعتقد أن تَشَيُّؤ العلاقات الاجتماعية

---

(121) Ibid., P. 125.

(122) Ibid., P. 12.

(123) Lucien Goldmann: Pour une sociologie du roman. P. 41.

وسيادة الإنتاج من أجل السوق أثَّر بشكل مباشر، ودون وساطة وعي جماعة مـا، في النتاج الأدبي الذي لم يعد يُدافع عن قيم مأمولة، وإنما أصبح هو الآخر يَخْضَعُ للإنتاج من أجل السوق، وفي الوقت نفسـه يمثل نـزعة فـردية وذاتيـة متطرفـة، تمثلت في أعمال كثيـر من الروائيين المعاصرين ابتداءً من كافكا[124].

وعلى العمـوم فقد ظـل «غولـدمان» وفيـاً في معظم نـظريته النقـدية الـروائية للمبـادىء الجـدلية، وأغلب تحليـلاته كـانت تراعي وسـاطة الـوعي الممكن بين الإبـداع الـروائي، والواقع.

وما يمكن تسجيله من ملاحظات حول المنهج «البنيوي التكويني» هو تلك المآخذ التي وُجِّهَتْ لـه فيما بعـد، وخاصـة من جانب أنصـار سوسيـولوجيـا النص الـروائي؛ ذلـك أن المجهود الكبير الذي بذله «غولدمان» خاصة، كان مُوَجَّهاً في أغلبه إلى توضيـح المـرتكزات الفلسفية لعلاقة الرواية بالوعي وبالواقع. ومع أنه أكد ـ كما سبق أن أشرنا ـ على ضـرورة إخضاع العمل الروائي إلى التحليل الداخلي في الخطوة الأولى التي دعاها مرحلة الفهم، فإنه لم يستطع مع ذلـك أن يُخْصِب نظريَّـة الشكل الـروائي بوضـع أو اقتراح الـوسائـل والأدوات العمليـة التي تُمَكِّنُ من القيام بـذلك التحليـل. فقـد بقي معتمـداً على حـدسـه الخاص في كشف بنية النص الدالة[125].

وهذا يؤكد أن قول «غولدمان» بإمكانية دراسة الأعمال الروائيـة من الداخـل بقـي مُجرَّد مبـدأ نظري ليس لـه ما يـوازيه من الـوسائـل، والتقنيات التي تُسهِّـل إنجازه على مستـوى التطبيق.

إننا سنلاحظ اهتداء «غولدمان» بحدسه الخاص، عندما شرع في دراسة أعمال «مالرو» الروائية؛ إذ نـراه ينتقل بين النصـوص دون خُطَّة واضحـة[126] حتى أن القارىء لا يستـطيع إطلاقاً أن يتعرف إلى المقاييس التي تتحكم في أسلوب اكتشاف الناقـد للبنيات الـدالة في العمل.

ويمكن القول إن «غولدمان» سار في الطريق نفسـه الذي سـار عليه «لـوكاتش» بشكـل عام، وكل ما يتميز به عنه أنه كان يتقيد مرحلياً بالتحليل الداخلي لـلأعمال الـروائية دون

---

(124) انظر الفرضيات الأربع التي صاغها غولدمـان بهذا الصـدد. المرجـع السـابق، صفحـات: 48 - 49 - 47.

(125) انظر ما قاله بيير زيما بصـدد التصور الغلدمـاني في كتابـه: Pour une sociologie du texte littéraire, 10/18. 1978. P. 12.

(126) تجدر الاشارة إلى أن غولدمان اقتحم تحليل أعمال مالرو الروائية بشكل مباشر دون تحديد النموذج الأدواتي لهذا التحليل. انظر كتابه: Pour une Sociologie du roman. P. 61 - 62.

الإشارة أثناء ذلك إلى أية علاقة مع الخارج، فهذا العمل الأخير يُتْرَكُ إلى ما بعد مرحلة الفهم.

وليس هناك من شك في أن هذا التنظيم الذي يعطي الأسبقية في التحليل لدراسة البنية الداخلية للنص الروائي يعتبر تقدماً كبيراً في إطار النقد الجدلي نحو الاهتمام بخصوصية الإبداع الروائي، وإدراك ضرورة التعامل معه بأسلوب يُخالف تعاملنا مع أنماط الفكر الأخرى كالفلسفة والإديولوجيا.

وكل هذا جعل من المنهج البنيوي المطبق على الرواية عند «غولدمان» خاصة، تصوراً نقدياً شديد المرونة والاحتياط في التعامل مع الابداع، ولعل هذا ما جعل «رولاند بارت»، على الرغم من ميوله النقدية المخالفة، يقول بصدد منهج «غولدمان» إنه «من أكثر المناهج مرونة، وأكثرها مهارة مما يمكن أن نتخيله صادراً عن التاريخ الاجتماعي، والسياسي»[127].

ج ـ سوسيولوجيا النص الروائي:

ان سوسيولوجيا النص، لم تظهر كاتجاه واضح المعالم، ومتميز بهذه التسمية ذاتها، إلّا في وقت متأخر من هذا القرن، وخاصة من خلال الدِّراسات التي نشرها «بيير زيما»(pierre V. Zima) الذي كان من تلامذة «غولدمان». ولعل هذا كان هو المصدر الذي وجهه إلى الاهتمام بسوسيولوجيا الأدب. لقد كان أغلب اهتمام «زيما» مُوَجَّهاً في إطار هذا المنهج، لدراسة الرواية بشكل خاص سواء في كتابه «من أجل علم اجتماع النص الأدبي»[128] أو في كتابيه: «رغبة الأسطورة. قراءة سوسيولوجية لمارسيل بروست»[129] و«الازدواجية الروائية: بروست، كافكا، موزيل»[130].

غير أن «بيير زيما» لا يمكن اعتباره ـ مع ذلك ـ مؤسساً لاتجاه سوسيولوجيا النص الروائي، ولكنه فقط مبرز لبعض معالمه التي كانت موجودة في الواقع قبله سواء في أعمال «لوكاتش» أو «غولدمان» أو على الأخص في أعمال «ميخائيل باختين» الذي يمكن اعتباره المؤسس الحقيقي لهذا الاتجاه بحكم تقدم أعماله وسبقها في الزمن، وسنوضح هذا الأمر في موضع لاحق.

على أننا نجد «بيير زيما» يشير إلى بعض الرواد من النقاد الألمان مثل «أدرونو»

---

(127) Roland Barthes: **Essais critiques.** Seuil. 1964. P. 252.

(128) **Pour une sociologie du texte littéraire.** P. 10, 18. 1978.

(129) **Le désire du mythe.** Une lecture sociologique de M. Proust. Nizet. 1973.

(130) **L'ambivalence romanesque.** Proust-Kafka- Musil. Le sycomore. Paris, 1980.

Adrono) في دراسته: «تعليقات مقتضبة حول بروست»[131]، ثم إلى أعمال كوهلر[132] (Kohler)، وخاصة دراسته: «الصدفة الأدبية: الممكن والضرورة»[132]. كما يحيل على عمل شديد القرب من هذا التوجُّه السوسيولوجي لدراسة النص الروائي، لناقد ألماني آخر يدعي «كيزر Kaiser» بعنوان «بروست موزيل، جويس: العلاقة بين الأدب والمجتمع مُمَثَّلَةً بالاستشهاد»[133].

وعلى العموم فإن الحديث المُكَثَّف عن اتجاه سوسيولوجيا النص بهذه التسمية المحددة يرجع الفضلُ فيه إلى «بيير زيما»، وهو لا ينفي كما رأينا الأصول التي استقى منها تصوراته النظرية.

وقبل أن نتحدث عن الخطوات التي قطعها هذا الاتجاه لكي يأخذ شكله الحالي مع «بيير زيما»، لا بد أن نوضح الفرق الدقيق الموجود بين التسميتين التاليتين:

- سوسيولوجيا الرواية.
- سوسيولوجيا النص الروائي.

فالأولى تدل على منهج نقدي في الرواية يَصِفُهُ البنيويون المعاصرون بأنه يجعل اهتمامه الأول محصوراً في البحث عن سببية الظاهرة الروائية، أي التركيز على الجوانب المُفَسِّرة لحدوث النص الروائي، مما يجعل الحديث عن العناصر الخارجية بالنسبة للنص يَحْتَلُّ مكان الصدارة في التحليل[134].

أما سوسيولوجيا النص الروائي، فتتدارك ـ من وجهة نظر أصحابها ـ هذا النقص، لأنها تعتقد أنها تمتلك الوسائل والتقنيات المُسَهِّلَة لتحليل الأعمال الروائية من الداخل، أي تحليل المستوى التركيبي، والكشف من خلاله ـ فقط ـ عن العلاقات الاجتماعية في محاولة لإثباتِ التماثل الموجود بين البنية الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية السائدة في فترة تاريخية من جهة، والبنية اللسانية المتحققة في النص الروائي المدروس من جهة ثانية.

ولكي نوضح الفرق الموجود بين السوسيولوجيين بطريقة أقرب، نشير إلى أن المآخذ

---

(131) **Petits commentaires sur Proust.**

(132) **Le hasard litteraire, le possible et la nécessité.**

(133) Proust Musil, Joyce, **Le rapport entre littérature et - Société illustré par la citaion.**

(134) نلاحظ هنا أن الانتقاد المُوَجَّه من طرف «البنائية» لا يهتم اطلاقاً بادعاءات سوسيولوجيا الرواية ـ ومنها البنيوية التكوينية ـ بأنها تعطي أيضاً الاهتمام للجانب الفني، لأن البنيوية تعتمد على خلو المنهج السوسيولوجي ـ باستثناء سوسيولوجيا النص طبعاً ـ من نموذج شكلي يُمْكِنُ أن يكون أداة لتحليل البناء الداخلي للأعمال الروائية.

الذي سجله «بيير زيما» تجاه «البنيوية التكوينية»، ـ كما بلورها «غولدمان» بشكل خاص ـ هو أنها كانت اتجاهاً نقدياً لا يُبَاشِرُ تطبيق مقترحاته النظرية حول الرواية بوسائل مُحَدَّدة، وإنما اعتماداً على حدس الناقد وفطنته الخاصة. وهذا يعني أن الناقد هنا يحتكم إلى ذوقه، وانطباعاته لتحديد المرتكزات الأساسية التي يقوم عليها النص الروائي. يقول «بيير زيما» بهذا الصدد:

«إن التصور «الغولدماني» للبنيوية التكوينية يَطْرَحُ مُشْكِلاً، ما دام لا يحيلنا على أية نظرية دلالية (Sémantique) يمكننا في إطارها، أن نحدد مفهوم المعنى في علاقته بالمستوى النصي الحكائي، أي التركيبي والدلالي»[135].

ويلاحظ «بيرزيما» بصورة إجمالية، أن النص يتوارى في التحليل البنيوي التكويني وراء الحضور المكثَّفِ للعناصر الخارجية، سواء كانت ذات طبيعة اجتماعية أو اقتصادية أو ثقافية[135].

إن التمييز الذي أشرنا إليه، والقائم بين سوسيولوجيا الروائية، وسوسيولوجيا النص الروائي، هو في الواقع تمييز نسبي فرضه التوجه الجديد الذي اتخذته سوسيولوجيا الأدب بشكل عام عندما بدأت تستفيد من الدراسات اللسانية الحديثة. ولهذا فإن سوسيولوجيا النص يمكن أيضاً وصفها بأنها سوسيولوجيا أدبية، باعتبار أن هذه التسمية عامة، وشمولية، بينما لا يصحُّ أن نقول إن كل سوسيولوجيا أدبية هي سوسيولوجيا نصيّة بسبب المميزات النوعية التي تختصُّ بها هذه دون كل سوسيولوجيا أدبيةٍ أخرى.

دور «باختين» في بناء سوسيولوجيا النص الروائي

يُعَدُّ «ميخائيل باختين» (Mikhail Bakhtine) أقرب سوسيولوجيي الأدب إلى بناء سوسيولوجيا النص الروائي، بالشكل الذي أوضحه «بيرزيما» فيما بعد. على أن فهم الأطروحات التي وضعها «باختين» لدراسة النص الروائي، تقتضي معرفة الحمولة المنهجية التي تزخر بها مؤلفاته، فقد اعتبر «ميشال أكوتوريه (Michel Aucouturier)» أن الاطلاع على هذه الحمولة ضروريٌّ لفهم آرائه النقدية حول الرواية خاصة[136].

وإذا نحن رجعنا إلى فلسفته اللغوية نجد في الواقع تحليلاً عميقاً لعلاقة اللغة بالواقع الاجتماعي والاقتصادي. وهو يبني آراءه حول الرواية على أساس تحليل هذه العلاقة ذاتها. وسنحاول أن نتعرض للمعطيات المهمة في هذه الفلسفة لكي يسهُل علينا تتبُّع

---

(135) Pierre V. Zima: **Pour une sociologie du texte littéraire.** 10/18, 1978. P. 12.

(136) Mikhail Bakhtine: **Esthétique et théorie du roman.** Gallimard 1978. P. 12.

انظر مقدمة ميشال أكوتورييه خاصة

تصوراته النقدية في ميدان الرواية.

يَعْتَبِرُ «باختين» أن:

«كلُّ ما هو إديولوجي يملك مرجعاً، ويحيلنا على شيء مًّا له موقع خارجٌ عن موقعه، وبعبارة أخرى، فكل ما هو إديولوجي هو في الوقت نفسه بمثابة دليلٍ (Signe)[137].

كما يعتبر الدلائل خاضعة لمعيار التّثمين الإديولوجي؛ أي هل هي دلائل حقيقية أم دلائل خاطئة، ويترتب عن هذا، أن كل ما هو إديولوجي إلاّ وهو مُعبَّرٌ عنه بالدلائل، كما أنه يمتلك في الوقت نفسه قيمة دلالية (Valeur sémantique)[138].

ثم إن الدليل نفسه بتفاعلاته المختلفة، وكل النتائج التي يُولِّدها، وبالدلائل الأخرى التي يخلقها في المحيط الاجتماعي، كل هذه الأشياء تظهر بالضرورة في التجربة الخارجية نفسها. وهذه النقطة شديدة الأهمية، لأن «باختين» يريد أن يُوضِّحَ خطأ النزعة المثالية التي تعتبر الفكر مبدعاً خلاقاً للتصورات الإديولوجية المعبَّر عنها بوساطة الدلائل اللغوية، كما أنه يريد في الوقت نفسه أن يحارب النزعة السيكولوجية التي تعتبر هي الأخرى بأن الإديولوجيا ما هي إلا من فعل الوعي الفردي، وأن المظهر الخارجي للدليل ما هو، بكل بساطة، إلا رداء خارجي أو وسيلة تقنية تتمظهر من خلالها فعالية الفهم الفردي[139].

إن «باختين» يرى أن هاتين النزعتين (المثالية والسِّيكولوجية) تُغفلان حقيقة أساسية وهي أن الفهم نفسه لا يمكن أن يتمظهر، ويتجسد إلا بواسطة مادة دلالية (Matériau sémantique) يُعَبَّرُ عنها مثلاً حتى الخطاب «الجَوَّاني» نفسه. ذلك أن الوعي لا يمكنه إطلاقاً أن يُعَبِّرَ عن نفسه، أو يبرهن على وجوده كحقيقة إلا من خلال التجسد المادي في الدلائل اللغوية[140].

والخلاصة القيِّمةُ التي يمكن استنتاجها من خلال هذا التحليل هي أن اللغة، باعتبارها دلائل مركَّبةً في نسق معين، هي في الوقت نفسه إديولوجيا، كما أنها بالضرورة تجسيدٌ ماديٌّ للتواصل الاجتماعي[141]. ولذلك فدراسة الدلائل اللغوية تعني في الوقت نفسه التعامل مع العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، ومع الإديولوجيات الموجودة في الواقع،

---

(137) Mikhail Bakhtine: Le Marxisme et la philosophie du langage. Ed. minuit, 1977. P. 25.

(138) Ibid., P. 27.

(139) Ibid., P. 27 - 28.

(140) Ibid., P. 28.

(141) Ibid., P. 31.

وهذه الفكرة يبدو أنها تقلِّلُ من أهمية مفهوم الانعكاس[142] الذي غالباً ما يُعطي الانطباع بأن العلاقة بين الإديولوجيا (باعتبارها مجموعة من الدلائل) وبين الواقع الاجتماعي والاقتصادي، هي علاقة ميكانيكية فاعلة من جانب البنية التحتية، ومنفعلة وسالبة من جانب البنية الفوقية، وأنه لكي تُفْهَمَ البنيةُ الفوقية (الإديولوجيا، والأدب) لا بد من الرجوع إلى المُسَبِّبِ الأول (العلاقات الاجتماعية، والحالة الاقتصادية).

إن «باختين» يرفُضُ تماماً مصطلح السببية (La causalité)، لأنه يقودُ، في نظره، عادة إلى ربط علاقة ميكانيكية بين الإديولوجيا (اللغة كدلائل) وبين البنية التحتية. وهو يرى بهذا الصدد، أن العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية ليست علاقة سببية بالمعنى الذي يحدِّدُه التيار الوضعي للمدرسة الطبيعية، **فالبنية الفوقية ليست مجرد نتيجة، ولكنها امتدادٌ للبنية التحتية وتجلٍّ آخر لها على المستوى الإديولوجي**. كما يجب الانتباه إلى أن كل حقل إديولوجي، هو مجموعة فريدة وغير قابلة للانقسام، حيث تعمل كل عناصرها على تغيير البنية التحتية نفسها، **وفي هذه الحالة لا تبقى الإديولوجيا مجرد نتيجة، ولكنها تصبح مُنْدَمِجَةً، في كلٍّ منفعلٍ وفاعلٍ مع البنية التحتية**[143].

ومن حسن الحظ أن «باختين» يتَّخِذُ الرواية هنا كمثال لتوضيح أخطاء التعامل الآلي مع الإديولوجيا، فيرى أن الجهل بالخصائص النوعية للمادة الإديولوجية يُوقِعُ الدارسين في أخطاء كثيرة، منها مثلاً أنهم يقتصرون على ذكر قيمتها التعيينية العقلانية (Valeur dénotative rationnelle) كالقول إن البطل «رودين» (Rodine) يساوي «الإنسان الزائد عن الحاجة»(*)، وربط هذه المركَّبَة (Composante) بالبنية التحتية التي يتضمن معناها عنوان رواية «تورجنيف» نفسه؛ ذلك أن «الإنسان الزائد عن الحاجة» يحمل دلالة العقم الذي أصاب طبقة النبلاء[144]. ولا شك أن «باختين» يُنَبِّهُ هنا إلى ضرورة مراعاة دلالة البطل «رودين» وإديولوجيته داخل النسق الروائي أولاً وقبل كل شيء.

---

(142) ان الأمر على كل حال، يبدو هكذا، وان كنا نرى بأن «باختين» في العمق يَسْقُطُ في النظرة الانعكاسية، عندما يقول مثلاً، وهو بصدد تحليله لروايات دوستوفسكي بأن الكاتب محايد، وليس له سوى موقف واحد ضمن مجموعة من المواقف المتصارعة، بمعنى أن صوت الكاتب هو واحدٌ من جملة الأصوات التي تدخل إلى الرواية كمُكوِّن وليس كمؤسس للرّؤية العامة الفكرية في الرواية، وسنعالج هذا الجانب فيما بعد.

(143) Ibid., P 35 - 36.

(*) يُوضِّح باختين أيضاً في الهامش بأن هذا عنوان رواية للكاتب تورجنيف Tourguenieve وهي تتضمن اعترافات جيل بكامله وخاصة جيل الثلاثينات من القرن التاسع عشر، وهو جيل عُرِفَ في تاريخ روسيا باسم «الجيل المثالي» إذ كان يتميز بعجزه عن المبادرة. (انظر ص 36 من المرجع السابق).

(144) Ibid., P. 36.

كما أن من الأخطاء التي يقع فيها الدارسون، وهم يتعاملون مع الدلالة الإديولوجية في الفن أنهم يعزلون فقط «المركَبَة» السطحية والتقنية للظاهرة الفنية، كالتقنية المعمارية أو الكيماوية (وهو يقصد هنا عالم الفن التشكيلي على الخصوص)، وهذا يعتبر تأويلاً تبسيطاً للدلالة الإديولوجية في الفن.

وفي كلتا الحالتين، فإن دراسة الإديولوجيا في الفن تَمُرُّ مجانبة لحقيقة الظاهرة الإديولوجية، لذلك نراه يقول منتقداً هذا الأسلوب التحليلي:

«فمع أن المطابقة التي تم انجازها صحيحة، ومع أن «الإنسان الزائد عن الحاجة» قد ظهر بالفعل داخل الأدب في ارتباط مع التقهقر الاقتصادي للنبلاء، فإن المنهجين السابقين: أولاً لا يُميِّزان سوى الهزات الاقتصادية المطابقة التي تُوَلِّدُ بواسطة ظاهرة السببية الميكانيكية «رِجَالاً زائدين عن الحاجة»، وذلك على صفحات النتاج الروائي (وبُطْلان مثل هذا الافتراض هو شيءٌ بديهيٌ)، وثانياً فإن هذه المطابقة نفسها ليس لها أية قيمة معرفية ما دامت لا توضح الدور النوعي «للإنسان الزائد عن الحاجة» في بنية العمل الروائي. وما دامت لا توضح أيضاً الدور النوعي للرواية نفسها في مجموع الحياة الاجتماعية»[145].

إن «باختين» يُنَبِّهُ هنا، إلى الاهمال الذي تلقاه الحلقات الأساسية الرابطة بين البنية التحتية (تدهور الاقتصاد)، وبين ظهور «الإنسان الزائد عن الحاجة». فهناك كثير من التحولات، والعلاقات التي يتم السكوت عنها، في حين أن هذا الجانب هو الذي يحدد دلالة ذلك الإنسان داخل الصياغة الروائية التي أبدعها «تورجنيف» أولاً بالنسبة لمجموع الكتابة الروائية، وثانياً بالنسبة لمجموع الحياة الاجتماعية[146].

ويتبين من هذه الانتقادات التي وجهها «باختين» للمناهج الميكانيكية في التعامل مع الأدب، أنه يرى ضرورة ادماج الفن في العلاقات الاجتماعية، لا اعتباره مجرد تعليق أو تسجيل هامشي يسير في موازاة الحياة. كما يجب تحليل العمل الروائي في ذاته، وفهمُ العلاقات القائمة فيه. وهو يتساءل بهذا الصدد قائلاً:

«أليس من البديهي أنه يوجد بين تحولات البنية الاقتصادية، وظهور «الإنسان الزائد عن الحاجة» في الرواية طريقٌ طويلٌ يمر عبر سلسلة حلقات نوعية مميَّزةٍ، تختصُّ كلٌ واحدةٍ منها بسلسلة من القواعد النوعية، وبمميزات خاصة؟ ثم أليس من البديهي أيضاً أن «الإنسان الزائد عن الحاجة» لن يظهر في الرواية بطريقة مستقلة ودون أي ارتباط مع

---

(145) Ibid., P. 36 - 47.

(146) Ibid., P. 37.

العناصر المكونة للرواية، فعلى العكس من ذلك، فالرواية في مجموعها، هي بُنْيَةٌ كَكُلٍّ فريدٍ، وعُضويٍّ خاضع لقوانينه النوعية الخاصة، وكل العناصر الروائية الأخرى بما فيها تركيبها، أسلوبها، هي أيضاً مُبَنْيَنَةٌ. ولكن هذا التَّبَنْيُن الروائي قد تمَّ، إضافة إلى ذلك، في علاقة حميمة مع التحولات الأخرى التي تجري في مجموع الأدب»[147].

لقد تبين لنا أن «باختين» قد جعل اللسانيات مدخلاً ونموذجاً لتأسيس سيميوطيقا (Séniotique) عامَّةٍ يمكن اعتبارها أيضاً كما يقول «ميشال أكوتورييه» بمثابة علم عام للإديولوجيات[148]. وأن هذا سيكون في نظره أيضاً سوسيولوجيا لأن الدليل، بالنسبة له كما تَبَيَّنَ سابقاً، ليس نتاجاً للوعي الفردي، ولكنه يأخذ مدلوله في الحقل الاجتماعي. وهنا يمكن أن نلاحظ التشابُه بين فكر «باختين»، والمبادىء التي وضعتها البنيوية التكوينية على يد «غولدمان»، خاصة عندما تعتبر هذه أن رؤية العالم ليست من إبداع فردي، ولكن الجماعة هي التي تُكَوِّنُ، بسبب العلاقات الداخلية الموجودة فيها، وبسبب صراعها مع الجماعات الأخرى، أو مع القوى الطبيعية، تصوراً ما، يتبنَّاهُ أفرادها، ومنهم المبدعون. غير أن الفرق الأساسي بين سوسيولوجيا النّص عند «باختين»، والبنيوية التكوينية قائم في خُلُوِّ الجانب النظري لهذه الأخيرة من مدخل لساني يُسَهِّلُ مهمة التعامل مع النُّصوص الروائية باعتبارها مجموعة أنساق من الدلائل، أي مجموعة أنساق إديولوجية.

وسنلاحظ أيضاً أن منهج «باختين» قريبٌ من البنائية المعاصرة، لأنه يتخذ من النموذج اللساني معياره الأول لدراسة الفن الروائي. وإنْ كنا نراه يعيد النظر في هذا النموذج نفسه، فهو مثلاً لا يعتبر اللغة كدلائل فارغة من أي محتوى إديولوجي بل هي الوجه الملموس، والمُجَسِّدُ للصراعات الإديولوجية في الواقع. وعلى هذا الأساس يُقَدِّمُ «باختين» انتقاده بالذات للسانيات «دوسوسور»[149]. أما وجه اختلاف منهج «باختين» عن البنائية المعاصرة، فيتمثل في عدم فصله الرواية، باعتبارها إديولوجيا، عن البنية التحتية الاجتماعية والاقتصادية، فهو في هذا الجانب على الخصوص يقتربُ من سوسيولوجيا الرواية ذات الاتجاه الجدلي.

وإذا كان «باختين» ينتقدُ النزعة المثالية، والسيكولوجية اللتين آعْتَبَرَتَا الإديولوجيا من

---

(147) Ibid., P. 37.

(148) انظر مقدمة «ميشال أكوتورييه لكتاب باختين:

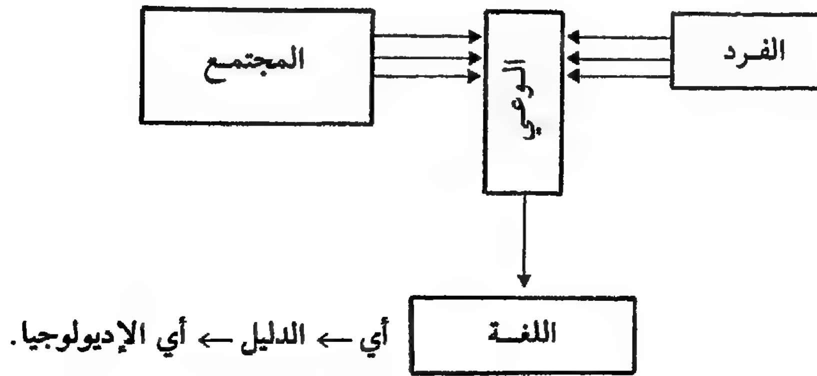
Esthétique et théorie du roman. P. 12.

(149) انظر الانتقادات التي وجهها باختين لدوسوسور (De saussure) في كتابه:

Le marxisme et la philosophie du langage. P. 92 - 93.

إبداع الوعي الفردي، فإنه مع ذلك، كما يلاحظ «ميشال أكوتورييه»، لا يُلغي أي دور للفرد في عملية الابتكار والمساهمة في بلورة الوعي، بل على العكس، إن الفرد من خلال الكلمة يُؤسِّس ذاته بواسطة وجهات نظر الآخرين. يقول «باختين»:

«إنني داخل الكلمة أشكل ذاتي من خلال وجهة نظر الآخرين، وفي نهاية المطاف، فإنني أشكل ذاتي من وجهة نظر الجماعة»(150). لأن الوعي الفردي نفسه لا يُخْلَقُ في ذهن الفرد ـ حسب «باختين» ـ بل في مسار التواصل الاجتماعي لمجموعة بشرية مُنَظَّمة(150). ويمكن توضيح المكان الحقيقي الذي يُمَثِّله الوعي بين الفرد والجماعة، وفق تصور «باختين» من خلال الخطاطة التالية:



فالوعي ينشأ فقط في اللحظة التي يحتكُّ فيها الفرد بالجماعة. وإنّ كَوْنَ الوعي الفردي عند «باختين» لا يتشكل إلا داخل/وبالوعي الجماعي، هو ما جعله يتبنى نظرة خاصة للنص الروائي. وقد بلور آراءه في هذا الموضوع باحتكاكه الخاص بأعمال «دوستويفسكي» (Dostoievski)، إذ وجد أن هذا الروائي أحدث ثورة تعادل الثورة «الكوبيرنيكية» في مجال الكتابة الروائية(151). فبعد سيادة ما سَمَّاهُ: الرؤية المونولوجية (Monologique)؛ ويقصد بها هيمنة الكاتب على عالمه الروائي، وتقديم شخصياتٍ ذات وعي مطابق لذاتها، ولمظهرها الخارجي، جاء «دوستويفسكي» ليقدم الشخصية الفردية على حقيقتها، أي انطلاقاً من وضعها في المجتمع، فهي موجودة في وعي الآخرين، وكائنة فيهم أو على الأقل كائنة بواسطة تفاعلها مع الجماعة البشرية. يقول «باختين» بصدد توضيح وضع البطل في روايات «دوستويفسكي».

---

(150) **Esthétique et théorie du roman.** P. 13.

انظر مقدمة ميشال أكوتورييه على الأخص.

(151) M. Bakhtine: **La poétique de Dostoievski.** T. du russe par Isabelle Kolitcheff. Seuil. 1970. P. 85.

«إن وعي الذات عند البطل، وهو يحتوي مجموع عالم الأشياء في الرواية، لا يمكنه إلا أن يُحاوِرَ وعياً آخر، كما أن حقل رُؤيته، لا يمكن أن يوضع إلا بجانب إديولوجية أخرى، وأمام هذا الوعي الذي يتلبس بكل شيء، فإن الكاتب لا يمكنه إلا أن يضع في المقابل عالماً موضوعياً، وهو عالم أنماط الوعي الأخرى ذات القيمة المساوية»[152].

إن التحليل الذي يقوم به «باختين» لأعمال «دوستويفسكي» الروائية، ليس له فقط قيمة تطبيقية، ولكن له أيضاً قيمة «نظرية»، لأن «باختين» يريد أن يؤيد آراءه عن الطبيعة الخاصة للفن الروائي، إذ يرى أن الرواية لم تنشأ، ولم تتطور إلا في ضوء تعددية الصوت (Polyphonie) الإديولوجي. وقد أمكنه أن يبلور ـ أثناء دراسته لروايات دوستويفسكي ـ مفهوماً على غاية من الأهمية، هو مفهوم «الحوارية» (Dialogisme)؛ إنه مبدأ أساسيٌّ في تحليل طبيعة الرواية وتفسيرها، كما ينتقد «باختين» اعتماداً عليه، وعلى مفهومين متقاربين معه، وهما تعددية الصوت، وتعددية اللغة (Plurilinguisme polyphonie)، مناهج الأسلوبية التقليدية التي كانت تُسْتَخْدمُ في دراسة الرواية، القواعد البلاغية التي وُضعت في أصلها لدراسة الشعر. مع أن الشعر في نظر «باختين» يُعبِّر بشكل أقوى عن الأحادية الفردية[153]، ويرتبط شديد الارتباط بالذات المبدعة. أما الرواية فهي فن ذو طبيعة شديدة الاختلاف، إنه يميل إلى الطابع التركيبي، ويستفيد من كل الفنون ويستقطب مجموع الأصوات الاجتماعية. فإذا كان الشعر يرتبط بالقوى اللغوية المركزية، ويستخدم المفردات المقبولة لدى أغلب أفراد الهيئة الاجتماعية في زمن معين، فإن الرواية ترتبط بالقوى اللغوية الطّاردة، أي باللهجات، ومختلف لغات الفئات الاجتماعية الموجودة في الواقع، حتى تلك التي لا يُعترفُ بها على المستوى الرسمي. يقول «باختين» بهذا الصدد:

«إذا كانت التنوعات الرئيسية للأنواع الشاعرية تتطور داخل تيار القوى المركزية (Forces centripêts)، فإن الرواية، والأنواع الأدبية النثرية قد تشكلت في تيار القوى اللاَّمركزيَّة والطاردة (Forces décentralisatrices et centrifuges). وفي الأثناء التي نجدُ فيها الشعر يضع حلاًّ على المستويات السوسيولوجية والرسمية لمشكلة التمركز الثقافي والوطني والسياسي لعالم التعبير الإديولوجي، فإنّنا نجد في الأسفل أي في مدن القصدير، وفي التجمعات الشعبية تردُّداً لأصداءِ تعددية اللغات من قِبَل المهرِّج، هذه التعدديةِ التي

(152) Ibid., P. 85 - 86.

(153) ان التمييز الذي أقامه باختين بين الملحمة (باعتبارها شعراً)، وبين الرواية كفن متعدد الأصوات له علاقة بالموضوع الذي نناقشه هنا. انظر كتاب باختين: **الملحمة والرواية** ترجمة د. جمال شحيد. وانظر أيضاً كتاب الفكر العربي، 3، ط: 1، 1982. وخاصة الصفحات: د1 - 21 - 32 - 34 - 54 - 56 - 61

تسخرُ من كل اللغات، واللَّهجات»[154].

ويتبنّى «باختين» هنا رأي «فينوقرادوف» القائل إن الرواية هي فن ذو تكوين هجين، وهو لا يستخدم هذا التعبير بمعناه القدحي، ولكنه يقصدُ من ورائه فقط وصف حقيقة الرواية، بل إنه يعتبر هذه الصفة إحدى المميزات التي تُحَدِّد شاعرية الرواية. ذلك أن الرواية لا يمكنها أن توجد إلا في خِضَمٍّ تعددية الأصوات، وتعددية اللغات، وأسلوب الروائي بسبب هذه التعددية يفقد صفته التفردية ولا يصبح إطلاقاً دالاً على صاحبه، على عكس الشعر الذي يُشكِّلُ فيه الأسلوب الفردي دعامة أساسية. ويمكن القول إن أسلوب الرواية ليس هو لغتها الأولية أو هو إحدى اللغات التي تتكون منها (بما في ذلك حتى الصوت المباشر للكاتب الذي قد يتدخل به أحياناً)، إن هذا الأسلوب مُتَجَسِّدٌ على الأصح في التركيب العام الذي يحوي مجموع اللغات المتجاورة في الرواية، وبتعبير آخر إن أسلوب الرواية وفق تصور باختين هو بناؤها، وعلاقاتها الداخلية، وحواريتها.

ويترتب عن هذه الفكرة قضايا منهجية شديدة الأهمية منها مثلاً أن الاعتماد التَّام على تحليل لغة الرواية (انطلاقاً من أنها لغة معبرة عن الكاتب)، سواء كان هذا التحليل قائماً على البلاغة القديمة أو على اللسانيات الحديثة، قد لا تكون له قيمة كبيرة في فهم عبقرية المبدع أو حتى في فهم الرواية ذاتها، لأن التحليل ينبغي أن ينطلق من «اللغة الخاصة» التي تتحدث بها الرواية، وهي لغة الأحداث، والعلاقات والبناءات والتقابلات والحوار. وهذه اللغة ليس للبلاغة القديمة ما تقوله عنها، ولا للّسانيات الحديثة (السوسورية خاصة) أيضاً ما تقوله عنها، لأنها ميدان حديث الاكتشاف أو على الأصح إن الوعي به لم يتكون إلا حديثاً. ويتجلى إحساس «باختين» نفسه بهذا الاكتشاف من خلال قوله:

«إن اللغة داخل الرواية لا يقتصر دورها على التشخيص، ولكنها تتحول هي نفسها إلى مادة التشخيص ذاتها»[155].

و«باختين» نفسه يوضح معنى هذه الفقرة بطريقة أقرب إلى الإدراك في موضع آخر عندما يقول:

«إن الوحدات الأسلوبية المتغايرة تَتَّحِدُ عند دخولها الرواية، وتُكَوِّنُ فيها نظاماً أدبياً متناسقاً، كما تخضع للوحدة الأسلوبية العليا لمجموع العمل، هذه الوحدة التي لا يمكن أن نطابقها مع أيٍّ من الوحدات التابعة لها»[156].

---

(154) M. Bakhtine: **Esthétique et théorie du roman.** P. 96.

(155) استشهد بهذه الفقرة تزفيتان تودوروف في كتابه:

Mikhail Bakhtine Le Principe dialogique. Seuil, Paris, 1981. P. 103.

(156) M. Bakhtine: **Esthétique et théorie du roman.** P. 88.

. Mikhail Bakhtine

ومادامت الوحدةُ الأسلوبية الكبرى لا يمكن أن تُطَابَقَ مع أيٍّ من الوحدات المكوِّنة لها، فهذا يعني أن دراسة الرواية انطلاقاً من أساليبها المباشرة يُعتبر مضيعة للوقت، لأنه لا يفيد كثيراً في فهم مجموع العمل.

وإذا كان من الأكيد أن الروائي يستفيد من هذه التعدُّدية اللغوية المُشَكِّلة لأسلوب خاص وجديد إلى أقصى الحدود، فإن الروائيين في نظر «باختين» يتفاوتون في هذا الجانب، وقد بلغ هذاالتعدُّد اللغوي درجته القصوى في روايات «دوستويفسكي»، فمع أعماله ظهر فجرٌ جديد للكتابة الروائية تمثَّلَ في طابعها الحواري الجديد. والحوارية عند «باختين» تتجلى في ثلاثة أشكال:

ـ التهجين: L'hybridation

ـ العلاقة المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات:
L'interrelation dialogique des langages.

الحوارات الخالصة: Les dialogues purs.

ويفسر «باختين» التَّهْجين بقوله:

«ما هو التهجين؟ هو المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ (Enoncé) واحد، إنه لقاءٌ في حلبة هذا الملفوظ بين وعيين لغويين مفصولين بحقبة أوباختلاف اجتماعي، أو بهما معاً»(157).

لقد قادت فكرةُ الحوارية هذه «باختين» إلى الدعوة الملحة لإعادة النظر في حقيقة النص الروائي، فهو نصٌّ ذو طبيعة حوارية بالضرورة حيث تتصارع الأصوات الإديولوجية ولا تكون هنالك غلبةٌ لإديولوجية ضد أخرى. ويكون موقف الكاتب تام الحياد. ولدراسة هذه الحوارية لا بد من البحث عن تعددية الأصوات في النص ذاته سواء على المستوى التركيبي أو على المستوى الدلالي.

إن حوارية «باختين» ـ على الرغم من كونها ترتَبطُ بالفكر الجدلي، فإنها في واقع الأمر لا تلبث أن تصبح في نهاية المطاف بعيدة عن التأويل السوسيولوجي الماركسي، لأنها تعتقد أن النص الروائي على الرغم من امتلائه بالأصوات الإديولوجية، فهو لا يتّخذ في كلِّيته موقفاً إديولوجياً. وسنلاحظ أن هذه النقطة بالذات تناقِض، وتُبْطِلُ تماماً تلك الفكرة الأساسية التي عبَّر عنها في كتابه «الماركسية وعلوم اللغة» حين قال بضرورة ربط الرواية ككل بسياق التطور والصراع الاجتماعيين.

---

(157) Ibid., P. 175 - 176.

إن «باختين» كان كثير التلميح لحياد الكاتب في الرواية المتعددة الأصوات، فهو يقول مثلاً بصدد هذا الموضوع.

«إن الكاتب لا وجود له، لا في لغة الراوي، ولا في اللغة الأدبية «العادية» التي يرتبط بها الحكي (. . .)، ولكنه يلتجىء إلي اللغتين معاً لكي لا يردَّ بشكل تام نواياه إلى إحداهما. إنه يتصرف بمُؤلَّفه في كلّ لحظة بواسطة هذا الاستجواب المزدوج، بهذا الحوار بين اللغتين، قصد البقاء على المستوى اللساني كمحايد، «كشخص ثالث» في الخصام القائم بين الآخرين»[158].

ولقد فُهِمَ «باختين» في الغرب خاصة على هذا النحو بالذات، أي إنه يقول بحياد الكاتب المطلق، هذا الحياد الذي لا يمكن معه أبداً أن تكون للرواية ـ في جملتها ـ دلالة إديولوجية واحدة هي المعبرة عن قصدية الكاتب. ففي المقدمة التي كتبتها «جوليا كريستيفا» لِكِتَاب «باختين» شاعرية «دوستويفسكي» نراها تؤكِّدُ هذا التوجه وتعتبر «باختين» بعيداً عن القول بإديولوجية الرواية، وأنه فقط يقول بأن الرواية تحتوي على مجموعة من الإديولوجيات المتواجهة والمتصارعة في بنيتها. فتحت عنوان: «هل تُعْتَبَرُ تعددية الأصوات ذات طابع إديولوجي؟» كتبت تقول:

«إن الإديولوجيا، أو على الأصح الإديولوجيات، موجودةٌ هنا داخل النص الروائي مناقضةٌ لبعضها البعض، ولكنها غير مصنَّفةٍ، وغير مُفَكَّرٍ فيها، ولا محكوم عليها، فهي لا تقوم بوظيفتها إلا كمادة لتشكيل العمل الروائي، وبهذا المعنى فإن النص المتعدد الصوت (Polyphonique)، ليس له إلا إديولوجية واحدة: هي الإديولوجية المُشَكِّلة (Formatrice) الحاملة للشكل»[159].

وبعد هذا بقليل تؤكِّد بشكل أوضح خلوَّ النص المتعدد الصوت من أية إديولوجية ـ وذلك طبعاً وفق تصور «باختين» ـ فتقول:

«إن النص المتعدد الصوت (Polyphonique) ليس له إديولوجية خاصة، لأنه ليس له موضوع إديولوجي، إنه بمثابة «جهاز» تَعْرِضُ فيه الإديولوجيات نفسها، وتستهلك ذاتها أثناء المواجهة»[159].

إذا كان من الواضح أن «باختين» يلح على حيادية الكاتب، خاصة في الرواية

(158) Ibid., P. 135.

وانظر أيضاً ترجمة لمقالة باختين المتكلم في الرواية وهي من كتابه السابق الذكر قام بالترجمة محمد برادة، مجلة فصول (المصرية)، عدد خاص عن الأدب والإديولوجيا. عدد: 3 .1985. انظر الفقرات الأخيرة من هذا المقال، ص 114 إلى 117.

(159) كريستيفا. انظر المقدمة التي كتبتها لعمل باختين La poétique de Dostoievski. P. 18.

«الديالوجية» (الحوارية)، فإننا نجده في بعض الأحيان يتحدث عن موقف الكاتب من عصره، وغالباً ما يكون هذا خارج التحليل المباشر للروايات، فقد قال مثلاً بشأن «دوستويفسكي»:

«إنه من المناسب أن نؤكد هنا بأن العلامة البارزة الرئيسية في نتاج «دوستويفسكي» من زاوية الشكل(*) أكثر من زاوية المحتوى، هي الصراع ضد تشيُّؤ الإنسان، وكل القيم الإنسانية في عالم رأسمالي»[160].

ونتساءل هنا: كيف استطاع «باختين» أن يستخرج مثل هذه النتيجة من خلال مؤلفات «دوستويفسكي» الروائية، وهو الذي يقول بالحياد المطلق للكاتب؟ هذا التساؤل يدعو أحياناً إلى إعادة النظر في الطريقة التي فُهِمَ بها «باختين» في الغرب، سواءً عند «جوليا كريستيفا» أم عند «تزفيتان تودوروف»، خاصة في كتابه: «ميخائيل باختين، المبدأ الحواري»[161].

إن منهجية «باختين» تُعْتَبَرُ بمثابة سوسيولوجية نصية روائية بالمعنى الصحيح، لأنها على الرغم من انطلاقها من معطيات المادية الجدلية تتخلى في نهاية الأمر عن القول بالاستقلالية النسبية التي يتمتع بها الفن عن الواقع، وتقول بالاندماج الكامل للرواية بالواقع، كما تقول بحياد الكاتب المطلق، ثم إنها تقتصر في البحث عما هو اجتماعي على ما يوجد من خلال تعددية الأصوات، وتعددية الإيديولوجيات، أي من خلال حوارية النص الروائي. ولذلك فهي تبقي دائماً في إطار فهم العالم الداخلي للرواية دون أن تنتقل إلى تفسير هذا العالم. ولنا الحقّ أن نتساءل هنا، هل كان «باختين» حقاً مناهضاً لنظرية الانعكاس الميكانيكي أم أنه كان مدافعاً عنها من حيث لا يدري؟

دور «بيير زيما» في بناء سوسيولوجيا النص الروائي:

إن ملامح اتجاه سوسيولوجيا النص الروائي تظهر بشكل تصريحي ومقصود بالذات في الكتابات القليلة التي أنجزها الناقد التشيكوسلوفاكي الأصل، «بيير زيما» (Pièrre V.

(*) ان مفهوم الشكل عند باختين شديدُ الارتباط بالمحتوى، بل ان الشكل هو الذي يعطي لهذا المحتوى دلالة ما، انظر رأيه في علاقة المحتوى بالشكل في كتابه:
Esthétique et théorie du roman. P. 70 (الفقرة الأخيرة على الخصوص).

(160) **Ibid., P. 101.**

(161) **Tzvetan Todorov: Mikhail Bakhtine, le principe dialogique Seuil** - (أنظر الفقرة الأخيرة خاصة) **Paris. 103.**

(Zima، فقد ألف كتاباً بعنوان: «من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي»[162]. وإذا كان قد خصَّصهُ للكلام عن سوسيولوجيا النص الأدبي بشكل عام فإنه وضع ضمنه بحثاً خاصاً بالرواية تحت عنوان «من أجل نقد لسوسيولوجيا الرواية» أَفْرَدَهُ لانتقاد الاتجاهات السوسيولوجية التي عالجت الرواية في السابق، محاولاً في الوقت نفسه إقامة وجهة نظر جديدة في الدراسة السوسيولوجية للرواية، وذلك بتوجيهها نحو اهتمام متزايد بالبنية الداخلية للنص اعتماداً على تحليل سوسيولساني وتناصي (Socio linguistique et intertextuel)[163].

ونجد أن المقدمة التي كتبها «بيير زيما» لكتابه هذا تعتبر أكثر أهمية ودلالة في توضيح المنهج الذي يرتضيه. ومما يجعل اهتمامنا بهذه المقدمة مقبولاً، هو أنه كان يأخذ بعض الأمثلة الموضحَة لرؤيته من ميدان الكتابة الروائية.

يُلِحُّ «بيير زيما» ـ في البداية ـ على التمييز بين الأدب، والإديولوجيات، إذ يعتقد أنه ليس من الممكن وضع قضية المعنى الاجتماعي في الأدب، في الإطار النظري نفسه الذي يضع فيه السوسيولوجيّون التنظيمات السياسية والمؤسسات الثقافية، والإديولوجيات، باعتبارها قريبة الارتباط مع المصالح الاجتماعية[164].

وإذا كان «علم الاجتماع» باستطاعته الكشف بسهولة عن دلالة مقالات أو خطابات إديولوجية منشورة في إحدى الجرائد، فإن الأمر بالنسبة للنصوص الأدبية يضعنا أمام إشكالية حقيقية. وخاصة إذا تم التعامل معها بنظرة أحاديَّة الدلالة (Monosémique)[165].

وهكذا يرى هذا الناقد أن تفسير النُّصوص الأدبية وفق الأسلوب الذي آتبعه «لوكاتش»، أي عن طريق مقابلتها مُباشرةً مع إديولوجيات مناظِرة لها، لا يمثِّل في الواقع إلا واحداً من التفسيرات الممكنة للنص. إنّه تفسيرٌ ينسجم مع التّنظير الدّلالي (L'isotopie Sémémique)(*) المرتبط بسياق مُعَيَّن، ويُلغي في الوقت نفسه السؤالَ المتعلق بمعرفة ما إذا كان النصُّ المدروس يحتوي على بنيات دلالية أخرى يجهلها الناقد لأسباب إديولوجية.

---

(162) Pierre V. Zima: **Pour une sociologie du têxte littéraire.** P. 10-18. 1978.

(163) Ibid. P. 354. انظر الفقرة الأخيرة

(164) Ibid., P. 9.

(165) Ibid., P. 9 - 10.

(*) (Sémémique) أي من السيميم (Sémème) وهو الدلالة المرتبطة بسياق معين أو بوضع خاص من أوضاع الخطاب المدروس. انظر تفسير هذا المصطلح في كتاب:

Oswald Ducrot/ Tzvetan. Tdorov, **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.** Points 1972. P. 340.

وينتقد «بيير زيما» بهذا الصدد أيضاً، علم الاجتماع التجريبي الأدبي، لكونه يُنَحّي جانباً المضمون التاريخي للأدب بحصر اهتمامه فقط في العناصر الخارجة عن الأدب: كالجمهور، والكاتب، والطَّبْعَة، مُدَّعياً أنه بهذا سيتَجَنَّبُ كل تفسير تعسُّفي للأدب[166].

ولا شك أن هذا الناقد يشير إلى علم اجتماع الأدب الذي دعا إليه «روبير إسكاربيت Robert Escarpit» تحت تأثير الفلسفة الوضعية لِـ «أُكُوست كُونت»، وعلم الاجتماع التجريبي لِـ «دُوْركَايْم»، وهو علم اجتماعي أدبي يحيط فقط بالظاهرة الأدبية ولا يَقْتَحِمُها[167].

كما ينتقد «بيير زيما» سوسيولوجيا المضامين» التي لا يَهُمُّهَا من العمل الأدبي سوى المحتويات التي تمثل الوظيفة التعيينية (La fonction dénotative)، وهي الوظيفة التي تحيل مباشرة على الأحداث والوقائع التي جرت أو تجري في الواقع العياني. وهذه السوسيولوجيا تتعامل مع الأدب مثلما يتعامل المؤرخ مع الوثائق التاريخية. إنّ هذه السوسيولوجيا تَجْهَلُ - حسب رأي زيما - بأن الخطاب القصصي أو التخييلي بشكل عام يُوَلِّدُ على مستوى الايحاء (Connotation) دلالات جديدة: فاصِلاً بذلك بين الدوال، ومدلولاتها[168].

ويُعارِض أيضاً مفهوم «البنية الدالة» عند «غولدمان» باعتباره لا يُحيلُنا على أية نظرية دلالية يمكننا في إطارها أن نضبط الدلالة[169]. ويَعْتَبِرُ أن «كريماس» نفسه كان يعتقد بوجود عمق للنص (Logos) يُسَمِّيه «البنية العميقة» (Structure profonde)، ومعناها يناظر تماماً معنى «البنية الدالة» عند «غولدمان»[170]. ووجهة النظر هذه تطابق النص الأدبي والروائي مع واحد من نظائره الدلالية المرتبطة بسياق معين، وهذا يلغي مسألة «الانزياح» (le décalage) الحاصل بين الدوال، والمدلولات في النص، وهو انزياح يجعل النص دائماً كبنية متعددة الدلالات (Polysémique)[170].

ويؤدي به هذا إلى الحديث عن الانتقادات التي وُجِّهت بشكل عام لسوسيولوجيا الأدب الماركسية من طرف الشكلانية، وهو لا يتبنّى وجهة نظر الشكلانية برمتها، ولكنه يُظهر أهميتها من حيث أنها تولي اهتماماً بالغاً بالبنية الداخلية في النّص الأدبي المدروس، وهنا نراه

---

(166) Ibid., P. 10.

(167) من خلال استعراض مواد فهرسة كتاب روبير اسكاربيت، وهو بعنوان سوسيولوجيا الأدب. تتبين طبيعة اهتمام هذه السوسيولوجيا بالأدب. ترجمة أمال انطوان عرموني. عويدات، بيروت - باريس، ط 1، 1978، ص 174 - 175.

(168) P. V. Zima. **Pour une sociologie du texte littéraire.** P. 10 - 11.

(169) Ibid., P. 12.

(170) Ibid., P. 12.

يستشهد بقولةٍ «لغوت Goethe» تتصل بالرواية يرى فيها أن:

«الرواية هي ملحمة ذاتية يطلبُ فيها الروائي أن يُسْمَحَ لـه بتشخيص العالم عـلى طريقته الخاصة، إذ يبقى أن نعرف فيما إذا كانت لديه طريقةٌ خاصة، أما الباقي فإنـه يأتي من تلقـاء ذاته»[171].

إن الإلحاح إذاً على: كيف قال الكاتب؟ وليس لماذا قال؟ دفع السوسيولـوجيين الجدد ـ في نظر «زيما» ـ إلى محاولة بناء تصور لسوسيولـوجيا الكتـابة[172]. وهنـا تبدأ في التبلور المؤشرات الأساسية في التصور المنهجي لدى «بيير زيما» كمنظر يريد أن يسيـر في ركاب النظرية السوسيولوجية الأدبية التي تقول بضرورة ارتباط الناقد الحميمي بالنص المدروس، وقد أشرنـا سابقـاً إلى الأصول التي استقى منهـا آراءه في هذا المجـال[173]. وعلى العموم فإن مرجعه الأساسي هو السوسيولوجيا الأدبية للكاتب الألماني «تيـودور آدورنو» (Theodor Adorno). إلا أننا نراه يُلاحظ أن «جوليـا كريستيفـا» قد اقتـربت هي الأخرى من النـظرية الجمالية «لأدورنو». وخاصة في كتابها «ثورة اللغة الشعرية»، كما أن «غريماس» هـو أيضاً لامس هـذا الاتجاه، خـاصة عنـدما ميَّز بين الخطاب المجـازي والخطاب غيـر المجازي (Discours figuratif- Discours non figuratif). ويبـــدو في نـظره أن التمييـــز بين هـذين الأمرين سَيُسَهِّل على السوسيولوجية النصية أن تجيب عن سؤال أساسي متعلق بكيفية تمييز الأدب عن الإديولوجيا، واستقلاله عن المصالح الاجتماعية.

وهنـا سنـلاحظ الاستفـادة المـزدوجـة، والـتركيبيـة التي يبني بـواسـطتهـا «زيـما» تصـوّره لسوسيولوجيا نصِّية قادرةٍ ـ في نـظره ـ على تجـاوز الصراع الذي ظـلَّ محتدماً بين الاتجـاهات الاجتماعية، والشكلانية الروسية. وهـو صراع اتخذ صبغـة تناقض بـين الشكل والمضمـون. لذلك نجده لا يرى أهمية كبيرة لأن نعارض الشكل بالمضمون، بل **ينبغي أن نعرف دائـماً أن النسق اللغوي هو مجال تلتقي فيه المصالح الاجتماعية أيضاً**. وهذه النقـطة بالـذات تعود بنـا إلى «باختين» بشكل مباشر، «فزيما» نفسه يعتقد أن المشاكل الاجتماعية والاقتصادية يمكنها أن تُقَـدَّمَ في النص الأدبي عـلى شكـل قضـايـا لسـانيــة تتجسـد من خـــلال طـابعـــه التناصي (Intertextuel)[174]، ولـذلك فـإن الفصل بـين الدلالـة الإديـولـوجيـة للنص، وبـين بنيتـه اللسانية، يعتبر عملاً إعتباطياً، ما دامت هذه الدلالة ملتحمة ومتمظهرة في/و بواسـطة البنية اللسانية للنص ذاته. غير أنـه يتجاوز أطـروحة «بـاختين» عنـدما نـراه يعتقد أن النص عـلى

(171) Ibid., P. 13.

(172) Ibid., P. 13.

(173) انظر تفصيل ذلك في بداية كلامنا عن سوسيولوجيا النص الروائي سابقاً.

(174) Ibid., P. 16.

الرغم من كونه ملتقى نصوص إديولوجية متعارضة، يتخذ موقفاً معارضاً أو غير معارض للإديولوجيات التي تُكَوِّنُ بنيته التَّناصية نفسها؛ إذ يقول:

«كُلُّ نص تحليلي يمكن أن يُفهم كموقف إديولوجي نقدي أو غير نقدي بالنسبة للنصوص التَخَيُّليَّة الأخرى أو غيرها من النصوص المنطوقة أو المكتوبة. كما أن النص التخيُّلي يبدو كنسيج من أحكام القيمة التي تؤكد على مشروعية بعض المصالح الاجتماعية من أجل التشكيك في مصالح الآخرين»[175].

«فزيما» يتجاوزُ هنا أُطروحات «باختين» التي تؤكد على حياد المؤلف، إلى اعتبار النص في كُلِّيته صوتاً إديولوجياً له موقف حتى من تلك الأصوات التي يتألّفُ منها نسيجه الحواريّ الخاص.

على أن موقف «زيما»، الذي يرتبطُ في الواقع بالنقد الجدلي، لا يتبلور بشكل أوضح إلا من خلال كتابه «الازدواجية الروائية»[176]. ففيه ينتقد «باختين» في جانب أساسي، هو كونُهُ لا يتساءل عن ما هي، بالتحديد، العلاقة الموجودة بين البنيات الخِطابية (Structures discursives) التي تمثل الفئات الاجتماعية في النص على المستوى اللساني، وبين فئات اجتماعية خاصة بعينها[177]. وينتقد أيضاً «جوليا كريستيفا» التي نظرت إلى إحدى روايات «انطوان دولاسال» (Antoine de la sale)، على أنها ملتقى سطوحٍ نصِّية، لكل منها وظيفةٌ اجتماعية محددة، دون أن تقبل مع ذلك بمفهوم الذات الفردية أو الاجتماعية التي تكون وراء كلِّ نتاجٍ أدبي[178].

وإذا أردنا ـ في نظر زيما ـ أن نحدِّد الدور الذي يقوم به النص في الواقع، ينبغي أن نضعه في سياق ما يسميه «الوضعية السوسيولسانية» (Situation sociolinguistique) إذ يقول:

«إنّهُ من المناسب عندما نبحث في مسألة إدماج نصٍّ أدبي ما ضمن سياقه الاجتماعي، أن نُقدِّمه أولاً في الإطار التاريخي للوضعية السوسيولسانية»[179].

ويرى أن مفهوم «الوضعية السوسيولسانية» يقارب ويلتقي ـ على الأقل من حيث الشكل ـ مع مصطلح «غريماس» (Greimas): «سوسيولهجة» (Sociolecte). ويقصد به هذا: لغة

---

(175) Ibid., P. 17 - 18.

(176) P. V. Zima: **L'ambivalence romanesque, Proust, Kafka, Musil.** Le sycomore. Paris. 1980.

(177) Ibid., P. 46.

(178) Ibid., P. 46 - 47.

(179) Ibid., P. 48.

متخصصة وتقنية وليس بنية إديولوجية معبّرة عن مصالح سوسيواقتصادية في وضعية اجتماعية معينة. غير أن «بيير زيما» يريد أن يجعل لهذا المصطلح حمولة إديولوجية ليصبح قابلاً للمطابقة مع ما يسميه «الوضعية السوسيولسانية»[180].

إن «زيما» يتخطى بهذا كله السوسيولوجيا النَّصِّية التي تقول بالحياد المُطلق للنص في بنيته العامة، أي بحياد كاتبه أو على الأصح الفاعل الذي يكمن وراءه (الجماعة الاجتماعية مثلاً) ليرى أن النَّصّ ليس محايداً أبداً، فهو يساهم في «الوضعية السوسيولسانية» ويتخذ موقفاً مع أو ضدَّ بعض «السوسيو لهجات». يقول:

«إنه من الواضح إذاً بأن الكتابة الخيالية، بعيدةً عن أن تكون ذاتَ صلةٍ بلغةٍ «محايدة» تستخدمها أثناء ابتكار تقنيات جديدة، فإنها على عكس ذلك تتطور داخل وضعية سوسيولسانية، متخذة موقفاً مع أو ضِدَّ بعض السوسيولهجات»[181].

إن عودة «بيير زيما» إلى المنطلقات الجدلية تبدو واضحة في كتابه «الازدواجية الروائية»، فالنَّصّ الأدبي ومنه النص الروائي لا بد أن تكون له وظيفة ضمن الصراع الإديولوجي، غير أن عودة هذا الناقد إلى المنطلقات النقدية الجدلية ليست ساذجة وبسيطة، لأنه متسلّحٌ في الواقع بالمُعْطَيات اللسانية التي أخصبها الشكلانيُّون، وسوسيولوجيو النَّصّ الأوائل مثل «باختين». كما أنه متسلح بمفهوم التناص (Intertextualité) الذي بلورته «جوليا كريستيفا» استناداً إلى مفهوم الحوارية (Dialogisme) الباختيني، وإنْ كان «زيما» يلاحظ أن «كريستيفا» أفرغت هذا المفهوم من محتواه الأساسي عندما جرَّدته من مفهوم «التذاوت» أو تقاطع الذوات (Intersubjectivité) وهو الذي يحدِّد في الأصل الفاعلين أي أصحاب المواقف من أفراد أو هيئات اجتماعية:

«إن التذاوت والتناص غير قابلين للإفتراق، وينبغي أن يُدْرَكَ هذا الأخير كتمظهرٍ للعلاقات بين الفئات الاجتماعية (بين المصالح الاجتماعية) على المستوى النصِّي»[182].

ويسمِّي «زيما» التناصَّ، الذي يأخذ به،: تناصّاً خارجياً مقابل التناص الداخلي الذي أخذت به «كريستيفا»، كما أخذ به «باختين»[183].

إن العملية التي يقوم بها «بيير زيما» في هذا الإطار تبقى دائماً في نطاق محاولة التَّقْريب بين التساؤل الذي وضعه الشكلانيّون بصدد البحث في البنية الداخلية للنص، وهو سؤال يتحدد على الشكل التالي... كيف؟ وبين التساؤل الذي تضعه الماركسية بحثاً عن العوامل الفاعلة

(180) Ibid., P. 49.
(181) Ibid., P. 50.
(182) Ibid., P. 50.
(183) Ibid., P. 51.

المسبِّبة لحدوث النص، وهو يتحدَّدُ على الشكل التالي: لماذا[184].

إن دراسة روايات بروست (Proust) مثلاً تقضي - وفق المنطلقات المنهجية التي حددها «زيما» - بالتساؤل أولاً عن الوضعية «السوسيولسانية» في عصره وقبل عصره بقليل، وثانياً: ما هو الدور الذي كانت تلعبه النقاشاتُ في مجتمع الصالونات باعتبارها «سوسيولهجة» معينة كان يحتك بها «بروست» نفسه. وثالثاً: التساؤل عن طبيعة احتواء روايته: «بحثاً عن الزمن الضائع» خاصة، لنقاشات الصالونات، والتحولات التي خضعت لها هذه النقاشات، وذلك عن طريق أشكال السُّخْرِ، والمعارضات[185].

وهذا التساؤل الأخير هو الذي سيجعل من الضروري تحديد موقف الكتابة الروائية عند «بروست» من تلك النقاشات نفسها. و«بيير زيما» سيكون هنا مضطراً للأخذ بفكرة «البنية الدالة» عند «غولدمان» أو البنية العميقة عند «غريماس» على الرغم من أنه انتقد هذين المفهومين معاً[186]. وهو يحاول أن يتجاوز هذه المفارقة بمرونة عندما يعتبر أن التحليل الذي سيقدمه، سواءٌ بالنسبة للوضعية السوسيولسانية لعصر «بروست» أو بالنسبة لدلالة عمل «بروست» نفسه بالنسبة لهذه الوضعية، ليس سوى واحد من التحليلات الممكنة؛ بحيث أن تحليلاً آخر معتمداً على معطيات أخرى قد يصل إلى نتائج وتفسيرات مختلفة[187].

«إن تحديد الوضعية السوسيولسانية في عصر الجمهورية الثالثة كما نقدمها هنا ليس سوى تحديد ممكن، أو هو شكل من أشكال الحديث عن «حقيقة ما» عن مجموعة من المراجع (Référents) يمكن لخطابٍ آخر مبرِّرٍ بواسطة نسقٍ من القيم المغايرة أن يشكلها بطريقة مخالفة، وفي الوقت نفسه فإن النصَّ البروستي سيحصل على معنىً خاصٍّ في إطار هذا التحديد الصادر عن اختيارات دلالية إديولوجية، وعن بناء تركيبي (سردي) خاص. وهذا يعني أن التأويل الاجتماعي لرواية «بحثاً عن الزمن الضائع» متعلق بالوجوه المتعددة للبنية الاستدلاية التي نُحاوِلُ بواسطتها أن نفهم هذه المجموعة من المراجع المشار إليها بواسطة الكلمات التالية: «الوضعية السوسيو-لسانية في عصر الجمهورية الثالثة» أو بمعنى بسيط: «الحقيقة التاريخية»»[188].

وعندما يدرس «بيير زيما» الوضعية السوسيولسانية يجد أن عصر «بروست» شهد ميلاد

---

(184) Ibid., P. 51.

(185) Ibid., P. 52.

(186) Ibid., P. 35 et 40.

(187) نتساءل هنا عن أهمية البحث في الميدان الأدبي، وعن درجة علميته. والجدير بالذكر أن «بيير زيما» حاول مع ذلك أن يجعل الدراسة الأدبية دراسة علمية؟. انظر الانتقادات التي وجهها لغولدمان خاصة باسم ضرورة ضبط الدلالة:

Pour sociologie du texte littéraire, 10/18. P. 12.

(188) **P. Zima. L'ambivalence romanesque. P.72.**

طبقة جديدة في المجتمع بسبب التطور الذي حصل في تركيز رأس المال؛ إذ نشأت طبقةٌ بورجوازية جديدة غير منتجة، ولكنها تملك فقط الأسهم، والسندات، مما جعلها تعيش على هامشِ الإنتاج من أجل السوق. وتَعَايَشَ بسبب هذا الأسلوب الجديد للنشاط المالي، نمطان من التّشيُّء (Reification) في المجتمع:

- النمط الأول يُسَبِّبُه الإنتاج في المجتمع الليبرالي التقليدي، إذ يُنْظَرُ إلى هذا الانتاج باعتباره سلعةً لها قيمة تبادل معينة.

- النمط الثاني يسببه الاتجاه الاحتكاري، وتطور رأسمال الممولين؛ فالأسهم، والسندات عند أصحاب الدخل (Rentiers) ترتفع أو تنخفض فتبدو ظاهرياً مستقلةً عن مصير السلعة في السوق، وعن مسار الإنتاج وقيمة الاستعمال[189].

إن فئة أصحاب الدخل هذه شكَّلت طبقةً يصفها «زيما»، استناداً إلى الدراسات التاريخية، بأنها طَبَقَةُ «وقتِ الفراغ»[190] وهي تهتم بالتفاخر، واقتناء النفائس، واستِهْلاكُها المالي كله ينحصر في هذا المجال. ثم إن دخول أفراد هذه الطبقة إلى صالونات النبلاء الرأسماليين أحدث انقلاباً كبيراً في اللغة المتداولة في هذه الأوساط الاجتماعية. إذ خضعت اللغة نفسها لأحوال السوق المالي، ولم تعد كلمات مثل «السعادة» و«الإنسان» و«الطبيعة» و«المعجزة» لها قيمة مطلقة كما كانت لها في عهد البورجوازية ذات المنزع الإنساني، ولكنها أصبحت مرتبطةً بتقلبات السوق المالي، وبالإنتاج من أجل التسويق[191].

إن طبقة «وقت الفراغ» هذه شملت البورجوازية وأرستقراطية الصالونات اللتين كان ينتمي إليهما «مارسيل بروست». وقد كان هذا الروائي واعياً بالدور السلبي الذي كانت تقوم به طبقته في عملية الإنتاج، ولذلك كان شديد الشعور بأنه مسؤول إلى حد ما عن وضع والده مثلاً الذي كان من المفروض أن يمثِّل دوره الأخلاقي بوصفه طبيباً عوض أن يقوم بعمل لا مردودية له على المستوى الاجتماعي عندما ينهمك في سوق المضاربة المالية[192].

إن قيمة التبادل خلقت في الوسط الاجتماعي الذي كان ينتمي إليه «مارسيل بروست» ازدواجية (Ambivalence) في النظر إلى الهوية الفردية، إذ يصبح الفرد مهدداً بفقد نبالته مثلاً إذا هو فقد رأسماله. كما أن غير النبيل قد يكتسب هذه الصفة بقدر ما له من مال. إن قيمة الأفراد خضعت إذاً لقانون التبادل في السوق[193]، واختلاف القيم هذا، وازدواجية

---

(189) Ibid., P. 85.
(190) Ibid., P. 83.
(191) Ibid., P. 77 - 78.
(192) Ibid., P. 85.
(193) Ibid., P. 86 - 87.

النظر للإنسان بين قيمه الذاتية، وقيمه التي يكتسبها بواسطة ما هو خارجيٌّ عن ذاته (رأس ماله مثلاً)، كل هذه الأشياء شكلت في نظر «زيما» الأساس الذي قامت عليه رواية «مارسيل بروست»: «بحثاً عن الزمن الضائع» وتتخذ هذه الازدواجية أشكالاً مختلفة، أهمها ازدواجية الشخصية، فالفرد يتحول إلى نقيضه: «الفحل إلى لواطيٍّ سلبي، المرأة المخلصة إلى عاهرة. ثم إن الخطاب السيكولوجي يصبح هو الأداة الحقيقية لتصور هذه الازدواجية في الرواية التي تطرح تساؤلاً وجودياً متعلقاً بالتفاوت الحاصل بين حقيقة الكائن، ومظهره الاجتماعي[194].

إن أهمية عمل «زيما» تكمن في الكيفية التي شرح بها تجسُّد توسُّطِ قيمة التبادل على مستوى الكتابة الروائية عند «بروست». أما عن تفسير موقف الكاتب من «الوضعية السوسيو ـ لسانية» لعصره فيتجلى في عرض تلك الازدواجية على تساؤلٍ دائم: ما هي الحقيقة أمام كل هذا؟ وهذا التساؤل يدفع بالضرورة إلى البحث عن قيم بديلة مفتقدة، وهي القيم الفردية التي محاها قانون التبادل السِّلعي.

يرى «زيما» أن «مارسيل بروست» ينتقل إلى تصوير البديل عن طريق حديث منولوجي يجسِّد فيه تمجيده للكتابة الروائية ذاتها باعتبارها الواقع الوحيد الحقيقي[195]. إن الكتابة إذاً تتحول إلى عالم أسطوري يتم فيه خلق الوحدة التي انتهكتها الازدواجية في الواقع[196].

ما يميز «بيير زيما» إذاً عن «باختين» ليس هو إدماج الرواية ضمن «الوضعية السوسيولسانية (الإديولوجية) ـ فهذه النقطة نعثر عليها في مفهوم الحوارية عند «باختين» ـ ولكن هو تحديد معناها، ودورها داخل نسقها السوسيولساني هذا، أي تحديد الدور الإديولوجي الذي تقوم به الرواية باعتبارها خطاباً فردياً مساهماً في الحوار الإديولوجي وله موقف محدد من الواقع.

وهذا الجانب يعطي لسوسيولوجيا النص عند «زيما» طابعاً جدلياً يتميز بشكل واضح عن السوسيولوجيا النصية التي تقول بحياد الكاتب كما نجدها عند «باختين» أو «كريستيفا».

محاولات أخرى في سوسيولوجيا النص الروائي:

إن اتجاه سوسيولوجيا النص الروائي يمثله أيضاً بعض المنظرين الآخرين الذين لم

---

(194) Ibid., P. 178.
(195) Ibid., P. 278.
(196) Ibid., P. 279

نتعرض بتفصيل لأعمالهم، وآثرنا النموذجين السابقين لما لهما من دلالة واضحة على مرحلتين أساسيتين في مسار هذا المنهج. ويمكن أن نشير فقط إلى أن «جوليا كريستيفا» (Julia Kristéva) التي ورد ذكرها سابقاً قد درست الروائية في كتاب خاص لها بعنوان: «النص الروائي، مقاربة سيميولوجية لبنية خطابية تحويلية»(197)، وأنها استخدمت تحليلاً سيميولوجياً (Sémologique) تحويلياً (Transformationnelle)، بمعنى دراسة الخطاب الروائي انطلاقاً من تجزيئه إلى وحدات مدلولية رمزية، والتعامل مع هذه الوحدات نفسها كدوال تدخل في علاقة مع بعضها البعض لتكوِّنَ كلية النص وذلك بواسطة دراسة هذه العلاقة وفق نظرة تحويلية تساعد على فهم تطور النص. والناقدة تلخِّصُ منهجها على الشكل التالي:

«إن المستوى السيميولوجي الذي نريد أن ننطلق منه يفرض علينا أن نأخذ بعين الاعتبار أولاً وقبل كل شيء مشكل الوحدات الدلالية الرمزية التي سنمفصلها فيما بعد على هيئة دوال مستعينين في ذلك بالمنهج التحويلي»(198).

ويقضي المنهج التحويلي بعدم النظر إلى النص الروائي كوحدات يُمكن قراءتها فقط بطريقة تتابعية، ولكن أيضاً كوحدات تدخل في علاقة بعضها مع بعض بحيث لا يمكن دراسة وحدة إلا في علاقتها مع مجموع النص. وهذا التناول يقضي أيضاً بعدم الأخذ بالدلالة الواحدة، إذ أن تناول النص في مظهره التوليدي يعطي إمكانات كثيرة ولا محدودة لتشكُّل العلاقات البنائية والدلالية فيه(199).

ومن الواضح أن «كريستيفا» تستفيد هنا من اللسانيات التوليدية، والنحو التوليدي. وقد أشارت إلى ذلك بنفسها في الدراسة(200).

هذا ما يتعلق بالجانب الداخلي لتحليل الرواية أما الجانب السوسيولوجي في منهج هذه الناقدة فهو متعلِّقٌ بإشارتها إلى ضرورة ربط روايات «أنطوان دو لاسال» مثلاً باديولوجيم (Idiologème) عصره، وتشرح ذلك بقولها:

«إن اعتبار نصٍّ ما بأنه «اديولوجيم»، أمرٌ يحدد العمل نفسه الذي يمكن أن تقوم به السيميولوجيا عندما تدرس النص باعتباره تناصّاً وتفكر فيه تبعاً لذلك في حالة وجوده وسط النصوص المتعددة للمجتمع والتاريخ»(201) غير أن «كريستيفا» مع ذلك لا تتحدث في

---

(197) J. K. Le texte du roman- Approche sémiotique d'une structure discursive transformationnnelle. Mouton. 1976.
(198) Ibid., P. 11.
(199) Ibid., P. 18.
(200) Ibid., P. 19.
(201) Ibid., P. 12.

الواقع إلا عن النص كعاكس لبعض التصورات الثقافية للعصر الذي ينتمي إليه، وليس كمساهم في بناء تصورات جديدة، وهذا ما يجعلها لا تخرج عن نطاق سوسيولوجيا النص الحيادية التي وجدناها عند «باختين».

ونجد من جملة سوسيولوجيي النص الروائي الناقد «ميشال زرافا» (Michel Zéraffa) الذي تعتبر أبحاثه في الواقع سابقة على مصطلح سوسيولوجيا الرواية، إلا أنه يسير في هذا الاتجاه، وخاصة على طريقة «زيما» الذي يخرج من الدائرة الضيقة لمفهوم الحوارية الباختيني ليجعل النص الروائي قابلاً لأن يعكس موقفاً محدداً من مجموع الثقافات والإديولوجيات تلك التي تدخل في تركيب النص الروائي ذاته. ويمكن تلمس اتجاه «زرافا» هذا من خلال المحاور التالية:

ـ التأكيد على استقلالية تاريخ الأشكال الروائية، فالرواية لا يمكن اختزالها إلى مجرد تاريخ أو مجتمع[202].

ـ إن الروائيين الذين لا يصورون الواقع الاجتماعي بشكل مباشر هم أيضاً يعبرون عن موقف من الواقع[203] ذلك أنه إذا كان الواقع مرفوضاً من طرف بعض الروائيين الجدد، فهذا لا يعْني أنهم لم يختبروا إساءة الواقع[204].

ـ إن كون النص هو ظاهرة عقلانية كما وضَّح الشكلانيُّون يعني أن كل ترتيب بنائي فيه له علاقة مباشرة بنظام اجتماعي ما أو بالخطاب البلاغي لثقافة معينة[205].

وهذه الفكرة الأخيرة على الخصوص تعيدنا إلى مفهوميْ «الحوارية» و«التناص».

ـ إن الإضافات التي جاءت بها السيميولوجيا المعاصرة كمَّلت سوسيولوجيا الأدب لكونها جعلت مفهوم الشكل يجمع بطريقة لا تقبل التفريق بين المدلولات الاجتماعية والدوال الأدبية[206].

ومما يجعل «زرافا» يبتعد قليلاً عن سوسيولوجيا الرواية الحيادية للأخذ بسوسيولوجية نصية روائية جدلية، هو استفادته من بعض ملاحظات «بيير ماشري» (P. Machery) ومنها التمييز بين:

ـ السوسيولوجيا من خلال الرواية.

---

(202) Michel Zeraffa: **Roman et Société.** Presses universitaires de France 1976. P. 14.
(203) Ibid., P. 27 - 28.
(204) Ibid., P. 33.
(205) Ibid., P. 74.
(206) Ibid., P. 76.

ـ وسوسيولوجيا الرواية[207].

فالأولى تكتفي بدراسة عالم الرواية الداخلي، وتنتقل في أحسن الأحوال إلى ربط هذا العالم بالثقافة دون أن تتبين وظيفة النّصّ ضمن الصراع الثقافي والإديولوجي. والثانية تهتم بهذه الوظيفة أساساً. ويعتقد «زيما» أنه لا مانع من التوفيق بين السوسيولوجيتن[208].

ويركِّز «زرافا» بعد ذلك كلّه على كون الرواية تحمل تصوراً ما للواقع أو رؤية للعالم، مستلهماً في هذا الصدد أبحاث «لوكاتش» بشكل خاص[209]. ولذلك نرى أن «زرافا» يصوغ سوسيولوجيا نصيّة روائية جدلية تجعله أقرب إلى «بيير زيما» منه إلى «باختين» أو «كريستيفا».

---

(207) Ibid., P. 87.
(208) Ibid., P. 87.
(209) Ibid., P. 87

القسم الثاني

النقد الروائي الاجتماعي في العالم العربي

1 ـ الجانب النظري:

إن الدراسات التي كتبت من منظور المنهج الاجتماعي في النقد الروائي العربي متعددة النماذج بحيث نستطيع القول إن حجم متنها يتجاوز متن الدراسات التي أنجزت في إطار المنهج التاريخي أو تلك التي استخدمت الرؤية النفسية أو البنائية. واتساع هذا المتن سمح بخلق مستويات متباينة في استخدام التحليل السوسيولوجي. وإذا نحن تناولنا المقدمات النظرية التي كتبها نقاد هذا المنهج لمؤلفاتهم استطعنا أن نتبين ثلاثة أنماط رئيسية:

النمط الأول: له طابع سياسي، وإديولوجي مباشر

ويتميز بأن الناقد يُعلن فيه منذ البداية أنه يتحدث من موقع إديولوجي معين، وأن الروايات المدروسة يراد منها أن توافق الرؤية الإديولوجية التي يتبناها.

ولا يشير أغلب نقاد هذا النمط السياسي إلى نوعية المنهج المستخدم في الدراسة بشكلٍ مباشر، وإنما يسجلون آراءهم العقائدية والإديولوجية في المقدمات تاركين للقارىء فرصة تأويلها منهجياً، لذلك نحن ننطلق من اعتبارها مقدمات منهجية غير مباشرة، مع ملاحظة أن استخلاص المنطلقات المنهجية منها، ليس مسألة عسيرة بل هي في متناول أيّ باحث له إلمام طفيف بسوسيولوجيا النقد بشكل عام.

ونستطيع أن نتأمل في ثلاثة نماذج من كتب نقد الرواية في العالم العربي تسير في هذا الاتجاه لكي نتبين الخصائص النظرية التي تؤلف الرؤية النقدية الاجتماعية الإديولوجية المباشرة.

في كتابٍ لمحمد كامل الخطيب، وهو بعنوان «المغامرة المعقدة»[1] تتشكل المقدمة

(1) محمد كامل الخطيب، المغامرة المعقدة، مقدمة في تاريخ العلاقة بين المجتمع العربي والغربي كما يُظْهِرُها الفن الروائي في نشوئه، وتطوره. منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي. دمشق 1976.

من تحليل مقتضب للعلاقة القائمة بين العالم الثالث، ومنه العالم العربي بالطبع، وبين ما يسميه «الأمبريالية الغربية» وكيف أن واقع العالم الثالث المتخلف رهين في تحرره بخوض صراع مزدوج: صراع الامبريالية، وصراع ضد ما يسميه «الرجعية المحلية»، وهو لا يمكن أن يقوم بهذا الصراع إلا إذا تسلح بالفكر الاشتراكي العلمي. وعلى الرغم من أن هذا الفكر غربي في منشئه، فهو الذي سيساعده على تجاوز تخلفه باستيعاب الغرب ذاته[2].

وهكذا ينظر «محمد كامل الخطيب» للفن الروائي في سياق الصراع السياسي والحضاري القائم بين الداخل والخارج. وهو يلخص تصوره الإيديولوجي المباشر من خلال قوله:

«كلما تقدم المجتمع العربي في عملية تمثُّل واستيعاب الحضارة الحديثة تقدم كذلك في تمثل واستيعاب الأجناس الأدبية ـ وقد اخترنا الرواية مثالاً ـ التي أنتجها الغرب. وكلما ازداد تقدم المجتمع العربي في تمثل الغرب واستيعابه، ازداد نطاق هذا التمثل على مستوى القاعدة الشعبية. أي كلما تخلخل البناء الاجتماعي القديم (على مستوى الطليعة المثقفة فقط) استطاع الروائي العربي، إتقان صنعته تكتيكياً، استطاع الفكر والأدب ـ خاصة ـ أن يمارسا دورهما في التعبير والتأثير، والتحول من مجرد العكس الميكانيكي لواقع متخلف ومجزأ إلى التمثل الواعي والتأثير، والمساهمة في بناء مجتمع متقدم، وموحد. فالفكر والثقافة عامة، لا يمكن أن يمارسا دورهما التقدمي بل والطليعي، وعلى النحو الصحيح إلا في مجتمع «متحضر» أو على الأقل نظيف من الأمية»[3].

إن القاموس النظري المستخدم في لغة الناقد يكفي ـ إذا نحن استعرضناه ـ ليقدم لنا صورة مركزة عن تصوره المنهجي وعن أصول هذا التصور نفسه:

الامبريالية ـ العالم الثالث ـ التخلف الصراع الطبقي ـ التحرر الوطني ـ الرجعية المحلية ـ الفكر البورجوازي ـ البناء الفوقي ـ الفكر الاشتراكي العلمي ـ الدور التقدمي والطليعي ـ الإديولوجية الثورية... إلخ.

يُعلن الناقد من خلال صياغته الخاصة لهذه المصطلحات والتعابير عن تبنيه المباشر للفكر الاشتراكي العلمي كوسيلة لخلاص العالم الثالث، ويعتبر الرواية فناً أدبياً ينبغي أن يسير في ركاب هذه الإديولوجية ليحقق دوره «التقدمي والطليعي». ولا يقدم الناقد بعد هذا توضيحات أخرى عن طبيعة الفن الروائي بشكل خاص.

---

(2) المرجع السابق، ص 6 - 7.

(3) المرجع السابق، ص 9.

ويضع أحمد محمد عطية في كتاب له بعنوان: البطل الثوري في الرواية العربية»[4]. مقاييس نقدية مقاربة لما رأيناه عند الناقد السابق. وعنوان الكتاب يحمل دلالة الالتزام المبدئي الذي ينطلق منه الدارس، إذ يعلن أن المجتمع العربي لا يمكنه أن يُعوِّض عصور الانحطاط ويلحق بركب الحضارة الإنسانية والحرية والعدالة الاجتماعية إلا إذا أقام مجتمعاً اشتراكياً موحداً[5]. ولعل أحمد محمد عطية يبدو أكثر تطرفاً في نظرته النقدية السياسية، والإديولوجية المباشرة عندما نراه يعلن بأن الأدب عمل سياسي ووسيلة تبشير (هكذا):

«فأنا لا أتصور أنه يمكن في عصرنا هذا، حيث تلطمنا الأحداث السياسية من كل جانب، لا أتصور أنه يمكن فصل الأدب عن السياسة، فإن الفصل ـ إذا تحقَّق ـ هو أول الطريق لعزل الأدب عن جماهيره، ومجتمعه، ومحو فعاليته. فالأدب وسيلة تعبير وتبشير وعمل اجتماعي وسياسي»[6].

ويذهب في موضع آخر إلى اعتبار العمل الأدبي بمثابة «وثيقة سياسية واجتماعية، وشهادة عصرية»[7]. بل إن الناقد يقدم في مدخل كتابه نماذج واقعية عن الأبطال النموذجيين الذين ينبغي البحث عن أمثالهم في التاريخ العربي ليكونوا نماذج للأبطال الثوريين في الرواية العربية، فيتحدث عن «شي غيفارا» وعن «رجيس دوبري»[8]، بالإضافة إلى تقديمه لأنماط متعددة من الأبطال الثوريين في روايات غربية وشرقية[9]. ولا ينسى الناقد أن يعقد الصلة الوثيقة بين الأدب، و«الثورة»، «لأن العلاقة بين الأدب والثورة علاقة تأثير، فالأدب يدعو إلى الثورة والتغيير، والثورة تغيِّرُ من مفاهيم الأدب وشخصياته ورؤاه»[10].

ويمكن اعتبار الناقد: أحمد محمد عطية ممثلاً بارزاً في العالم العربي للنقد الروائي الإديولوجي والسياسي المباشر، فقد نشر كتاباً آخر بعنوان «الرواية السياسية»[11] لم تتغير فيه

---

(4) أحمد محمد عطية: البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة. منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي. دمشق 1977.
(5) المرجع السابق، ص 8.
(6) المرجع السابق، ص 8 - 9.
(7) المرجع السابق، ص 14.
(8) المرجع السابق، ص 18 - 19.
(9) المرجع السابق، ص 20 - 21.
(10) المرجع السابق، ص 27.
(11) أحمد محمد عطية: الرواية السياسية، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية. مكتبة مدبولي. القاهرة. 1981.

الأطروحات النظرية التي بسطها كتابه السابق بل بقيت ثابتة على المحاور نفسها، ونكتفي لتأكيد ذلك بالفقرة التالية من مقدمة الكتاب:

«ويرمي هذا الكتاب إلى تأكيد الصلة الوثيقة بين الأدب والسياسة وإلى ابراز الأدب كأداةٍ من أدوات التغيير السياسي والاجتماعي، ورفض كل محاولة لعزل الأدب عن دوره في إنارة وعي الجماهير بحقيقة أوضاعها السياسية والاجتماعية»(12). ومما يؤكد أيضاً احتفاظ الناقد بالموقف نفسه الذي أوضحه في كتابه السابق أنه ضمَّن كتابه الثاني بعض ما كان وضعه في مدخل كتابه الأول دون أن يشير إلى ذلك، فالعبارة التالية نفسها ترد في الكتابين مع فرق طفيف في وضع كلمة واحدة:

«ولأن محاولة عزل الأدب عن التأثير السياسي والاجتماعي لن تؤدّي إلى ضياع الأدب، وانغلاقه على تجارب شكلية أو زخارف بلا جمهور أو فعالية»(13).

ويقدم «شكري عزيز ماضي» في كتابه: «انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية»(14) منهجه باعتباره موجِّهاً لدراسة الأعمال الروائية، ومناقشتها من حيث المضمون والفكر، ودراسة الطرق الفنية بما فيها بنى الروايات، والشخصيات، ثم تقديم عرض للروايات المدروسة(15).

ويمكننا أن نسجل هنا التفات الناقد للجانب الجمالي على خلاف الناقدَيْن السابقين، إلا أن خطوط المنهج العامة تحتفظ لدى شكري عزيز ماضي بسماتها النوعية التي تميِّز النقد الروائي الاجتماعي الذي يعلن عن تبني النظرة المادية التاريخية، وهكذا يعطي الناقد نظرة عن التصنيفات التي خضعت لها الرواية العربية في كتابه، يظهر من خلالها بوضوح «انحيازه» الواضح لتيار ما سماه «الرؤية الثورية وطريق الخلاص» ويتحدث عن هذا التيار بأسلوب الملتزم السياسي فيقول:

«في الفصل الرابع: «الرؤية الثورية وطريق الخلاص» تَتَبَّعْتُ الروايات التي تقدم رؤية للخلاص الشامل، لا من الهزيمة وحدها وإنما من المؤامرات الكبرى التي يتعرض لها وطننا العربي، والتي تشكل الهزيمة حلقةً من حلقاتها، ولم أغفل توضيح أسباب نجاح هذه الروايات في تقديم رؤية ثورية شاملة، تلك الأسباب التي تتمثل في اقترابها من الجماهير

---

(12) المرجع السابق، ص 12.

(13) وردت العبارة في الكتاب الأول: البطل الثوري. بالصفحة 9. وفي الكتاب الثاني: الرواية السياسية. بالصفحة 12.

(14) صدر الكتاب عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط 1. 1978.

(15) المرجع السابق، ص 14.

الشعبية ومعاناتها والتزامها بالرؤية التاريخية العلمية»[16].

ويمكن تلخيص المنطلقات النظرية لهذا النمط النقدي الاجتماعي للرواية، والذي يتخذ طابعاً سياسياً واديولوجياً مباشراً في المحاور التالية:

• إن المدخل الطبيعي لدراسة الرواية هو المدخل الاجتماعي والسياسي، لذلك لم يتساءل نقاد هذا الاتجاه عن منهجهم بل جاء الحديث عن المنهج ضمنياً من خلال مقدماتهم الإديولوجية التي لا تخلو من انفعال دعاة السياسة، والملتزمين برؤية اجتماعية محددة.

• إن الدور الرئيسي للرواية والأدب بشكل عام هو الدور الإديولوجي، ولذلك ينبغي للرواية أن تساهم في «التغيير» الاجتماعي.

• تعتبر الدعوة الاشتراكية في صورتها المادية «العقيدة» الأساسية التي تقف خلف الرؤية النقدية لأصحاب هذا التيار، يتمثل ذلك إما بالتصريح المباشر بهذه «العقيدة» أو بتقديم أمثلة عن الأبطال النماذج الذين ينبغي على الرواية العربية تصويرهم أو على الأقل البحث عن أمثالهم في التاريخ العربي. هؤلاء النماذج هم من شخصيات «ثورية» واقعية في العالم الغربي.

• يطغى في هذه الرؤية النقدية الاهتمام بدور الرواية وبالدلالة الاجتماعية (المضمون الاجتماعي)، ويُهمل الجانب الفني أو يوضع في الدرجة الثانية بعد الدور الثوري الذي ينبغي أن تقوم به الرواية. ونتذكر هنا ما قلناه عن النقد الجدلي في صورته الأولى كما ظهر عند الناقد الروسي «بليخانوف»[17] فقد كان ميالاً أيضاً إلى دراسة المضمون الإديولوجي، مع إهمال دراسة النص الروائي من الجانب الجمالي، وفي أحسن الأحوال يصدر الناقد تقويماً يأتي في نهاية الدراسة ويكون له غالباً طابع أحكام القيمة.

• نستنتج، ضمنياً، من خلال مجموع المحاور السابقة، أن الرواية لم يُنْظَرْ إليها أبداً باعتبارها خطاباً له خصوصياته المميزة التي تجعله يختلف عن الخطاب الإديولوجي المباشر. بل نُظِر إليها كخطاب عادي لا يختلف عن أي خطاب تبشيري أو سياسي. أما اختلاف الرواية عن الفنون الأدبية الأخرى فمسألة غائبةٌ لا يُعالجها النقاد، إلا فيما يتعلق باهتمام الرواية الواضح بقضايا المجتمع.

• تستدعي هذه المنطلقات المنهجية أيضاً مبدأً متميزاً يتحكم في التعامل مع النصوص الروائية المدروسة ومع أصحابها وهو ما سماه «حنا عبود» بـ«الإلحاق السياسي»[18] في معرض

---

(16) المرجع السابق، ص 15.

(17) ينبغي الرجوع هنا إلى ما قلناه عن بليخانوف في الجزء الثالث من القسم الأول.

(18) حنا عبود: المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث. منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي.

كلامه عن «بعض هنات الواقعية»، وهو يقصد الواقعية في النقد العربي. ومع أنه لم يكن يهتم بالنقد الروائي العربي إلا أن مسألة الإلحاق السياسي «تكون نتيجةً منطقية لتبني أي ناقد لإديولوجية محددة في التعامل مع أي نص أدبي، وهكذا فالنصوص التي وافقت إديولوجيته «الايجابية والإنسانية» تكون أيضاً كذلك إيجابية، وإنسانية، وإذا لم توافقها فهي «رجعية» ولا إنسانية. يرى عبد الله العروي أن الإديولوجيا بمعناها السياسي تكون في الغالب بالنسبة للمتكلم بها إيجابية بينما تكون إديولوجيا الآخر سلبية دائماً بالنسبة لذلك المتكلم، ففي الحالة الأولى تعبر عن الوفاء، التضحية، التسامي.. الخ، وفي الحالة الثانية تعبر عن قناع يخفي وراءه الخداع، والمكر، وكل الخصائص الدنيئة[19].

إن العنصر الأساسي المتحكم في تصنيف الروائيين لن يكون هو الجانب الإبداعي، ولكن هو الموقف السياسي الذي تعكسه أعمالهم، وهم لذلك يعاملون كاديولوجيين في المقام الأول، وقد يتجاوز عن عدم تماسك الجانب الإبداعي إذا استطاع أحدهم أن يكون معبراً عن إديولوجية الناقد نفسها.

إن ظاهرة الإدماج الكامل للرواية في الحقل السوسيولوجي والإديولوجي المباشر تتجلى أيضاً من خلال المراجع التي اعتمد عليها أحمد محمد عطية على الخصوص، وهي مراجع تدور حول موضوع: «الثورة» وقضايا التحرر بشكل عام منها:

كتاب: «ثورة في الثورة» لرجيس دوبري.

وكتاب: «غيفارا ـ سيرته وكتاباته».

وكتاب: «معذبو الأرض» لفرانز فانون.

بالإضافة إلى كتاب عن «الثورة العُرابية» لصلاح عيسى، وكتب أخرى متفرقة، تهم علاقة الإبداع بالمجتمع، والإبداع الروائي بشكل خاص[20].

إن اهتمام «أحمد محمد عطية» بالنظرة الاجتماعية وبالالتزام والدعوة السياسية ـ الاشتراكية منها على الخصوص ـ لم ينحصر في دراساته للرواية، ولكنه شَغَل كُلَّ نشاطه الفكري الذي غلبت فيه الكتابةُ عن القضايا الاجتماعية والسياسية إلى الحد الذي يجعلنا

= دمشق 1978، ص 245 - 247.

(19) د. عبد الله العروي. مفهوم الإديولوجيا. المركز الثقافي العربي. ط 1983، ص 9.

(20) انظر ما قلناه سابقاً في هذا الموضوع ضمن الكلام عن المنهج الاجتماعي في النقد الروائي الغربي، وخاصة ما ورد تحت عنوان: النقد الجدلي الروائي في صورته الأولى. (القسم الأول).

نعتبر ما كتبه في مجال نقد الرواية توسيعاً لمجال اهتمامه الإيديولوجي الاشتراكي[21]، فقد تَرْجَم كتاب «مع الفلاحين» لمكسيم غوركي. ونشر كتاباً عن هذا الكاتب الروسي يهم حياته، وأدبه، كما وضع كتابين أساسيين في الأدب يغلب عليهما التوجه الإيديولوجي هما: «الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث» و«أدب المعركة»[22].

وإذا كان أحمد محمد عطية قد حدد مراجعه، فإن محمد كامل الخطيب في كتابه «المغامرة المعقدة» لم يُكلِّف نفسه عناء الإشارة إلى أي مرجع يهم الجانب المنهجي، أو الإيديولوجي، ومع ذلك فقد تبينا من خلال المصطلحات التي استخدمها نوعية الخلفية الفلسفية التي يستند إليها في تصوره.

النمط الثاني: له طابع اجتماعي يتخذ شكلاً «موضوعياً»

يتخلص النقاد الممثلون لهذا المستوى، الذي يبدو من حيث المظهر على الأقل، مُكتسِباً لطابع موضوعي، أقول يتخلصون من المنطلق الإيديولوجي المباشر، ولكنهم يحتفظون بالرؤية المنهجية ذات الأصول المادية، ومع ذلك يظل الفرق أساسياً بين النمط الأول والنمط الثاني، ففي الوقت الذي يقتصر فيه هؤلاء على تبني منهج التحليل بأصوله المادية الديالكتيكية، نرى أصحاب النمط الأول يتجاوزون ذلك إلى تبني المشروع الفلسفي للمادية التاريخية أي إلى اتخاذ موقع نهائي ـ وصارم ـ، ومحاكمة جميع الظواهر به، ومن خلاله[23]. مِثْلُ هذا الموقف السياسي المباشر يتخلى عنه نُقَّاد الرواية من المستوى الثاني، لذلك تتخذ دراساتهم شكل تحليل «موضوعي» يستخدم مقاييس علمية مستمدة من علم الاجتماع المادي في الغالب، بما فيه جانبه الاقتصادي، مع تبني نزعة إنسانية واضحة(*). ونقدم هنا نموذجين من هذا النمط:

يتحدث د. محمود شريف في كتابه «أثر التطور الاجتماعي في الرواية المصرية» عن

---

(21) انظر قائمة المراجع في كتاب أحمد محمد عطية: البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة (مرجع مذكور)، ص 273 - 275.

(22) ذُكِرَتْ هذه المؤلفات في نهاية كتاب أحمد محمد عطية، المرجع السابق، ص 279.

(23) يمكن ادراك الفرق الأساسي بين المادية الجدلية كمنهج، والمادية التاريخية كمشروع فلسفي اشتراكي في كتاب جورج بوليتزر وآخران: أصول الفلسفة الماركسية. ترجمة شعبان بركات منشورات المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت (دون سنة الطبع) أنظر الجزء الأول، ص 24 والجزء الثاني، ص 271.

(*) كانت بعض المقالات، في ضرورة جعل الرواية ذات نزعة إنسانية، قد ظهرت مبكراً في كتابات نقدية أهمها ما كتبه جبرا ابراهيم جبرا ضمن كتابه: الحرية والطوفان. منذ سنة: 1960، وهي السنة التي صدرت فيها الطبعة الأولى منه. اعتمدنا هنا على الطبعة 2، الصادرة سنة 1979، انظر ص 43.

علاقة الأدب بالواقع، وخاصة علاقة الفن الروائي بـالمحيط الاجتماعي، إذ يـرى أن هذا الفن ليس مجرد «انطباع شخصي مباشـر للحياة» كما يقـول «هنري جيمس»، ولكنه انعكـاس لتفاعـل الإنسان مـع الواقـع، لأن الخبرة الشخصيـة وحـدهـا لا يمكن أن تخلق الرواية، وكان يستفيد في هذه الفكرة من روجيه غارودي[24].

ويتبنى الناقد «بعد هذا منهج جماعة «النقد الجديد» الفرنسية التي لاحظ هو نفسه بأنها تأخذ الشيء الكثير من أفكار «غارودي»[25]. وتتلخص آراء هذه المدرسة كما عرضهـا فيما يلي[26]:

- الاهتمام بدلالات الأدب السوسيولوجية، والاجتماعية وربطها بمرجعها السوسيولوجي أو الاجتماعي.

- عدم التّقيد بالنظرة الواقعية الاشتراكية والاهتمام بكل فن يبشر بالمستقبل.

وهنا نلاحظ الفرق الأساسي بين المستـوى الأول، والمستوى الثـاني من النقد الـروائي الاجتمـاعي في العالـم العـربي، **إذ تصبح النـزعة الإنسـانية بـديلاً للمـوقف الإديولـوجي المباشر.**

- الاهتمام في التحليل بـالجانب الاقتصـادي، وبالـطبقات الاجتمـاعية والشخصيـات، والطباع من وجهة نظر اجتماعية.

- الاهتمام بكل ما كتبه الأديب من أدب، وفكر في قراءة تشبه إعادة تأليف إنتاجه.

وقد تبنى الناقدُ مجموع هذه المنطلقات المنهجية في دراسته للرواية العربية[27].

والملاحظ أن هذه المنطلقات لا تثير المسألة الجمالية في الإبداع الأدبي. وبالعودة إلى كتـاب «التحليل الاجتمـاعي للأدب»[28]. وهـو المرجـع الـذي اعتمـد عليـه «د. محمـود شـريف» في هذا المجـال، نجد تلخيصـاً موجـزاً لمجمل أهـداف مـدرسـة النقـد الجديد الفرنسية ومن بينها عدم الاهتمام بالجانب الجمالي:

«فليس الهدف تقييم أعمال الأديب من وجهة النظر الجمـالية بقـدر ما هـو كشف اللِّثام

---

(24) د. محمود شريف: أثر التطور الاجتماعي في الرواية المصرية (1912 - 1953). دار الثقافة للطباعة والنشر. القاهرة 1976، ص 1.

(25) المرجع السابق، أنظر الهامش (*)، ص 3.

(26) المرجع السابق، ص 4 - 5.

(27) المرجع السابق، ص 5.

(28) السيد يسين: التحليل الاجتماعي للأدب. دار التنوير، بيروت، 1982 ط 2.

عن المعاني الخفية الكامنة بين تضاعيف السطور التي خطها الأديب، وردُّ هذه المعاني إلى أُطُرٍ مرجعية قد تكون نفسية أو اجتماعية أو فلسفية، حسب اهتمامات كل ناقد، وتركيزه على جانب أو أكثر من هذه الجوانب. .»[29].

وما دامت مدرسة النقد الجديد قد تركت الحرية للناقد للاهتمام بأحد هذه الجوانب: النفسية، والاجتماعية، والفلسفية، فإنّ الناقد «محمود شريف» ـ كما يتضح من المداخل التي صدَّر بها كتابه ـ اختار التحليل الاجتماعي الثقافي. ويؤكد هذا التوجّه أيضاً طبيعة المراجع المختارة للدراسة؛ فليس فيها سوى كتاب واحد في التفسير النفسي للأدب، هو كتاب د. عز الدين إسماعيل وسط فيضٍ من المراجع الاقتصادية، والاجتماعية، وعلى رأسها كُتُبٌ لماركس ولينين، وبليخانوفٌ، وروجيه غارودي، وأرنست فيشر ولوسيان غولدمان[30].

وعندما درس الناقد «د. أحمد إبراهيم الهواري» شخصية البطل المعاصر في الرواية المصرية[31]، حدد منهج دراسته استناداً إلى حقيقتين[32]:

□الحقيقة الأولى: تتمثل في العلاقة القائمة بين الفرد والمجتمع، وهكذا فالبطل هو انعكاسٌ للواقع الاجتماعي.

□الحقيقة الثانية: تقضي بأن ظهور البطل في الرواية متصل بظهور البرجوازية.

ولم يكن في وسع الناقد أن يسير وفق هذا التصور المنهجي إلا إذا قام بتحليل البناء الاقتصادي والفلسفي للمجتمع البرجوازي، لذلك اعتبر ضمنيّاً هذه النقطة تابعةً للتصور المنهجي[33]. وسنتوسع في دراسة هذا الجانب عند الانتقال إلى التطبيق، علماً بأننا اخترنا كتاب هذا الناقد لكي نجعله مادة للتحليل بسبب طابعه النموذجي.

إن أهمية هذا النمط النقدي الروائي السوسيولوجي تكمن أساساً في تخلُّص ممثليه من الدعوة السياسية والإديولوجية المباشرة، وإن كان منهج التحليل بقي خاضعاً لرؤية فلسفية ـ ولا نقول رؤية تاريخية ـ معينة.

وبإبطال الرؤية «الثورية» الإديولوجية للناقد، توجهت الدراسة غالباً نحو اعتبار الفن

---

(29) المرجع السابق، ص 59.

(30) انظر قائمة المراجع العربية والانجليزية في كتاب محمود شريف المذكور سابقاً، ص 405 - 409.

(31) د. أحمد ابراهيم الهواري: البطل المعاصر في الرواية المصرية. دار المعارف، ط: 1 1979.

(32) المرجع السابق، ص 9.

(33) وردت هذه الفكرة تابعة لعنوان فرعي: منهج الدراسة. مما جعلنا نعتبرها ملحقة ضمنياً بالتصور المنهجي. انظر المرجع السابق، ص 10.

الروائي مجرد عاكسٍ للواقع الاجتماعي. وقد تردّدت فكرة الانعكاس في المقدمتين معاً اللتين كتبهما كلٍ من د. محمود شريف، ود. أحمد إبراهيم الهواري[34] وإن كان الناقد الثاني أكثر إلحاحاً على هذا الجانب.

على أن مما يخفف قليلاً من قضية الانعكاس التي تُرَدُّ في عمقها إلى نظرة الفلسفة المادية الميكانيكية، هو إفراد قسم خاص، ضمن المدخلين اللذين كتبهما الناقدان لمؤلفيهما، للحديث عن قيم البورجوازية، أو أساسها الفلسفي، ولإبراز الخلفية الفكرية لأنماط الروايات المدروسة[35]. إن هذه الخلفية من القيم والرؤى الفلسفية تُقلّل كثيراً من حدّةِ فكرة انعكاس الواقع على الفن الروائي؛ لأنها تضع وسيطاً فكرياً بينهما، يتجلى في الحياة الفكرية العامة للطبقة المُنتجة للرواية.

إلا أن نمط النقد الروائي هذا لم يتمثل بما فيه الكفاية فكرة الرؤية للعالم التي تبلورت في حقل سوسيولوجيا الرواية ابتداء من لوكاتش، وغولدمان، مما سنجد له أثراً واضحاً في الدراسات النقدية الروائية العربية الموالية، على الأقل في الجانب النظري.

النّمط الثالث: يتبنى مفهوم «الرؤية»

وهي في الغالب رؤية فردية مرتبطة برؤية الوسط الاجتماعي الذي ينتمي إليه المُبْدِعُ المدروسة أعماله(*). وقد جاء الحديث عن هذا المفهوم غالباً بشكل ضمني.

وإن أغلب الدراسات النقدية الروائية التي انطلقت من المنهج الاجتماعي، استخدمت ما يقارب مفهوم الرؤية باعتباره وسيطاً بين المبدع والعالم المادي الواقعي. أي أنّ المبدع لا يتأمل الوسط الواقعي بشكل مباشر، ولكنه يكوِّن عنه صورة تساهم فيها العناصر الذاتية، والموضوعية، وليس من الضروري أن تتطابق هذه الصورة مع الواقع نفسه.

وأكثر النقاد إلحاحاً على مفهوم الرؤية د. عبد المحسن طه بدر في مُؤلَّفٍ لَهُ تحت

---

(34) انظر: أثر التطور الاجتماعي في الرواية المصرية. ص 1. وخاصة من خلال استشهاد الناقد محمود شريف برأي روجيه غارودي. وانظر كتاب: البطل المعاصر في الرواية المصرية لإبراهيم الهواري، ص 9. وقد ألحّ الناقدُ على مسألة الانعكاس في الخاتمة. انظر ص 353.

(35) انظر: أثر التطور الاجتماعي في الرواية المصرية. ص 105. وانظر كتاب: البطل المعاصر في الرواية المصرية. ص 32.

(*) هناك مفهوم آخر للرؤية أشدّ ارتباطاً بالفرد وبالنزعة المثالية نراه يُستخدم في بعض الدراسات النقدية العامة. نجد ذلك في كتاب محيي الدين صبحي. دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي، م.ع للدراسات والنشر، 1980. انظر المقدمة، ص 6. ثم في كتاب غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث. دار الطليعة، بيروت ط 1 1981، ص 181 - 182.

عنوان: «الروائي والأرض»[36] ففي المقدمة التي وضعها لمؤلفه تتنازعه فكرتان أساسيتان: أن يكون الابداع الأدبي وليد الرؤية الذاتية، وأن تكون هذه الرؤية نفسها مستمدة من قيم المجتمع، وبالتالي فالإبداع يصبح ضمنياً وليد هذه القيم الاجتماعية بعد أن تَعْبُر ذات الفرد المبدع. ويمكن الوقوف على هذا التنازع بين الفكرتين من خلال هذا التلخيص المركز لتصور الناقد: (ص: 27 - 29).

● الفنان إنسان عادي يتميز بعمق الإحساس والذكاء

● الفن اختيار إرادي من الواقع.

● الإنسان يُكوِّنُ لنفسه معايير التعامل مع الواقع.

● هذه المعايير مستمدة من الواقع الذي يعيش فيه المبدع، إلا أن المبدع يختلف عن الناس العاديين لأنّه لا يستسلم للقيم؛ فهو يراجعها، ويرفض بعضها ويعدل البعض الآخر... بحيث يُكَوِّنُ لنفسه سُلَّماً خاصاً من القيم.

● الفنان يصنع نفسه.

هكذا نلحظ كيف تتجاذب الناقد العناصر الذاتية، والموضوعية في تحديد العلاقة بين المبدع، والعالم الخارجي مثلما هي مُتجلِّيةٌ في الإبداع نفسه.

وخلال ثلاث صفحات من التمهيد النظري الذي وضعه الناقد لكتابه يقترب في تصوره لعلاقة المبدع بالعالم الموضوعي من جانب، وبفنه من الجانب الآخر، من المبادىء النظرية التي تبلورت في حقل البنيوية التكوينية كما صاغها وبلورها غولدمان[*]. وإذا نحن استحضرنا بعض تلك المبادىء، فإننا نجد شبه تطابق بينها، وبين بعض آراء الناقد التي يمكن حصرها فيما يلي:

أ - إن معايير التعامل مع الواقع يستمدها المبدع من الواقع نفسه، بما في هذا الواقع من أفكار، وقيم (ص: 29).

ب - رؤية الفنان للواقع هي أيضاً موقفٌ من الواقع (ص: 31).

وهذه الفكرة بالخصوص لها أهمية بالغة في المنهج البنيوي التكويني كما صاغه غولدمان، فقد رأينا سابقاً عند الحديث عن هذا المنهج كيف أن الرؤية إلى العالم تحتل

---

(36) صدر الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر في طبعته الأولى وذلك سنة 1971. ونعتمد في دراستنا هذه على الطبعة الثانية الصادرة عن دار المعارف سنة 1979.

(*) يَحْسُنُ الرجوع إلى ما قلناه عن لوكاتش وغولدمان في الجزء الثالث من القسم الأول في كتابنا هذا.

مكانة أساسية بالنسبة لتحديد موقف الكاتب الروائي من قضايا الواقع الذي يحيط به.

ج ـ إن رؤية المبدع لا تؤثر في اختياره لموضوعه فحسب ولكنها تحدد طبيعة اختياره للأساليب الفنية التي يستخدمها (ص: 31).

هـ ـ للفنان الحرية في اختيار الأدوات المناسبة للصياغة الفنية المتبعة لأنه يمتلك القدرة على الاكتشاف في هذا المجال (ص: 31.

ويكاد رأي د. عبد المحسن طه بدر هنا يطابق ما ذهب إليه غولدمان وهو يتحدث عن حرية المبدع في اختيار الأدوات الفنية للتعبير عن رؤيةٍ للعالم محدَّدةٍ سلفاً من قبل الهيئة الاجتماعية، إذ يرى هذا بأن الأعمال الإبداعية تبني مضامينها في شكل صياغة مجازية تختلف إختلافاً كبيراً عن المضمون الواقعي للوعي الجماعي(37).

وعلى الرغم من هذا الالتقاء الواضح بين منهج طه بدر والمنهج البنيوي التكويني، فإن الناقد لم يكن له اتصال واضح بالأبحاث التي كتبها رواد البنيوية التكوينية، فقد ظل متصلاً بالثقافة الأنكلوسكسونية في الغالب، ولا نجد إلا مؤلَّفاً واحداً ينتمي صاحبُه إلى فرنسا ضمن المراجع التي اعتمدها في التمهيد النظري(*).

ويبدو أن الكاتب اعتمد على مُؤَلَّفَيْنِ أساسيَّين: «مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق» لدفيد ديتشس، وهو كتاب في تاريخ النقد الأدبي(38). ثم كتاب «مبادىء الفن» لروبين كولنجود. ولا يبدو أن الناقد أخذ أطروحات منهجية متكاملة من أحد هذين الكتابين، لأنه استفاد منهما في جوانب جزئية لا تخصُّ بالضرورة تحديد مفهوم الرؤية الذي اعتمده كمنطلقٍ للتحليل.

واعتمد أيضاً على الأبحاث النفسية المتصلة بتفسير علاقة المبدع بفنه، وخاصة كتاب «الأسس النفسية للابداع الفني» لمصطفى سويف» دون أن يكون لهذه الأبحاث تأثير في تحديد منهجه، لأنه اكتفى بالاستفادة منها في جانب واحد هو دور الذات في عملية الإبداع، ونعرف أنه لم يقف عند الذات وحدها كما تبين سابقاً ولكنه عقد علاقة ـ غير واضحة في العموم ـ بين الذات والموضوع (أي العالم الخارجي).

---

(37) L. Goldmann: **Pour une sociologie du roman.** N.R.F. Gallimard. 1964. P. 41.

(*) نشير هنا إلى كتاب: **ما الأدب**، لجان بول سارتر. انظر كتاب: **الروائي والأرض**، ص 7، الهامش 1.

(38) يتبين الطابع التاريخي كما هو واضح من عنوان الكتاب رغم أن الكاتب أبعد الشكل التاريخي لمضمونه. وإن أردنا الانصاف أمكننا القول بأنه كتابٌ في نظرية الأدب. ويحسن أن يطلع القارىء على مقدمة الكتاب ليتبين هذه الحقيقة وخاصة الصفحة الأولى منها. انظر طبعة صادر، بيروت 1967. ترجمة د. محمد يوسف نجم، ص 9.

كما أن د. طه بدر ظَلَّ يستفيد من بعض المؤلفات التي تتبنى منهجاً تاريخياً مثل كتاب أرنولد كيتل. «مدخل إلى الرواية الأنجليزية»[39] وهو كتاب استفاد منه كثيراً في مؤلفه الذي درسناه في الفصل السابق.

وتعدُّدُ المصادر هذا هو الذي حال ـ في نظرنا ـ دون بناء فكرة واضحة عن مفهوم الرؤية، هل هي ذات طبيعية ذاتية أم موضوعية، وإذا كانت ذات طبيعة مزدوجة ما هي العلاقة الواضحة التي تقوم بين الذات والموضوع عندما يتصل الأمر بالإبداع الأدبي؟.

إن أغلب القائلين بمفهوم الرؤية يتخلصون من تبني موقف إديولوجي، أو سياسي مباشر ـ مثلهم في ذلك مثل أصحاب النمط النقدي السوسيولوجي الثاني ـ إذ أنهم يستبدلون ذلك بالدعوة الإنسانية العامة، فالمبدع لا يكون صاحب فنٍّ رفيع، ولا تقوم رواياته بدور إيجابي، إلا إذا كانت ذات نزعة إنسانية عامة. وهم لذلك يلحون أولاً على تحديد وظيفة الإبداع الروائي، ولا يحصرون هذه الوظيفة في الجانب الذاتي وحده، وهكذا يرى د. طه بدر في كتابه «الروائي والأرض» أن وظيفة الإبداع هي استمالة الآخرين، ودعوتهم إلى المشاركة، وإلى تبني موقف الفنان، وهو يقول بهذا الصدد:

«تتحدد وظيفة الفن حسب تصورنا السابق لطبيعة عملية الإبداع في الكشف بأفضل الوسائل الممكنة، وباستخدام أقصى طاقات أدوات التعبير وتطويرها عن «رؤية» الفنان لواقعه، ويمثل هذا الكشف في الوقت نفسه **دعوة ملحة للآخرين إلى المشاركة فيه، بل إلى تبني موقف الفنان ونظرته إلى الواقع**». (ص: 33).

ويعبر الناقد بشكل صريح عن الوظيفة الاجتماعية للفن عموماً، عندما ينفي في موضع آخر أن يكون الفن: «مجرد إرضاء لذات الفنان وحدها» (ص: 34).

وبعد أن يثبت الناقدُ الدور الاجتماعي للفن نراه يميِّز الفنان المخلص بأنه ذلك الذي يلتزم إنسانياً (ص: 36) وطبيعي أن يعيد د. طه بدر ـ على الخصوص ـ النظر في الغايات التي حددها للفن الروائي في كتابه عن المنهج التاريخي(*)، وخاصة حصره لوظيفة بعض الروايات في الترفيه، والتعليم أو الدعاية، فالمبدع في نظره يتجاوز ذلك كله إلى المساهمة في تغيير واقعه. ولا يشترط الناقد في هذا التغيير أن يكون ضمن إطار إديولوجي أو سياسي محدد بل يكفي أن يرى المبدع عميق الإحساس مُدْرِكاً لأسرار فنه، لا غير. (ص: 36) لذلك نرى الناقد يقدم لنا شبه وصفة تحدد الشروط الضرورية لقيام الرؤية الفنية الجيدة في الرواية منها:

- الوضوح (ص: 37 - 38).

---

(39) انظر إثبات هذا المرجع في الهامش، ص 31 من كتاب الروائي والأرض..

(*) نشير هنا إلى كتابه: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر. دار المعارف. القاهرة 1963.

□ البعد عن التسطيح والتقليد (ص: 39).
□ أن تكون الرؤية متكاملة وشمولية بالنسبة للواقع (ص: 39 و41).
□ عدم تقديم رؤية لا معقولة (ص: 40).
□ عدم تقديم الرؤية بشكل مباشر ـ أي بخطاب الروائي المباشر. (ص: 40).

وإذا كانت أغلب الشروط التي وضعها ترتبط بمدى شمولية الرؤية وأنسجامها الجمالي، فإن كلامه عن ضرورة الابتعاد عن الرؤية اللامعقولة يَميل به إلى الحديث الإديولوجي المباشر الذي حاول جاهداً في مجموع التمهيد الذي وضعه لكتابه أن يبتعد عنه، ذلك أن الرؤية اللامعقولة(*) هي موقف من العالم أيضاً. ألا يكفي وفق المقاييس التي حدَّدها الناقد أن يكون المبدع صادقاً مع نفسه، وعميق الاحساس برؤيته كما جاء في كلامه؟.

ومع هذا كله فإن الطَّابع الغالب على رأيه يبقى هو الإلتزام الإنساني العام، ولعل هذا الشرط المتعلق باللاّمعقولية من الدواعي التي جعلتنا نقول بعدم دقة ضبط التصور النظري عند الناقد، إضافة إلى عدم الدقة في تحديد العلاقة بين الذات والموضوع في تصور عملية الإبداع.

وفي المقدمة القصيرة التي كتبها د. طه وادي لمؤلفه «صورة المرأة في الرواية المعاصرة»[40] يضع بعض المحددات المنهجية القريبة مما وضعه د. طه بدر. غير أن تأملاته النظرية لا ترقى إلى خصوبة آراء الناقد السابق على الرغم من أنه اعتمد على المرجع الأساسي الذي استفاد منه د. طه بدر، وهو كتاب «مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق» لدفيد ديتشس. (ص: 6 الهامش).

ويمكن حصر الأسس النظرية لتصوره المنهجي فيما يلي:

● الرواية وثيقة الصلة بالواقع. (ص: 3).

● التحليل «الواقعي» للرواية يقتضي إبراز المضمون الإديولوجي وموقف الكاتب الفكري (ص: 5 - 6).

● الناقد ينبغي أن يكون ذا نزعة إنسانية كما ينبغي أن يمتلك رؤية شمولية، ويناصر القيم الجديدة والطبقات الصاعدة التي تبشر بالمستقبل، وبالنموذج السوي للإنسان. (ص: 6).

(*) يُحتمل أن يكون قصد بالرؤية اللاَّمعقولة، الرؤية غير المنطقية، ولكننا نرى هذا الاحتمال ضعيفاً، لذلك ناقشناه في المعنى الفلسفي فقط.

(40) صدر عن مركز كتب الشرق الأوسط في طبعة أولى سنة 1973. وهي الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة.

● الحكم على الإبـداع الفني ـ ومنه الـرواية ـ يبقى على الـدوام حكماً نسبيـاً مهما بلغ جهد الناقد في البحث.

إنّ أيّ مهتمٍّ بنقد النقد يمكن أن يلاحظ بأن الناقد: طه وادي لم يتخلص كلياً من تأثير النقد الإديولوجي المباشـر بل إنـه يحتفظ ببعض المفردات الشـائعة فيـه منها: (النضـال ـ والطبقات الصاعدة). غير أننا لا نجد آراء الناقد وتصوراته المنهجية إلا انطلاقاً من الاتجاه الغالب في حديثه النظري، ولذلك نلاحظ بأن تركيزه على تحديد الموقف الفكري للمبدع يقرِّب تصوره النظري من النمط الثالث الذي نتحدث عنه هنا وهو نمط لا يدلي فيه الناقـد بموقفه، ولكنه يعرض فقط المواقف والرؤى التي يعبر عنها الروائيون من خـلال أعمالهم. كما أن حديث الباحث عما سماه ضرورة مناصرة الناقد للقيم الإنسـانية الجـديدة، يُخفِّف إن لم نقل يلغي، كل تأثير للكلمات المتصلة بالنقد الإديولوجي المباشر لأنه يوسع مفهـوم الالتزام ويرفعه إلى مستوى القيم الإنسانية العامة.

يضاف إلى هذا كله أن الناقد يلغي وثوقية الأحكام النقدية التي يأخذ بها أصحاب النقد الإديـولوجي المبـاشر، عنـدما نـراه يتحدث عن نسبيـة الأحكام النقـدية المتصلة بـالإبداع الأدبي. (ص: 6).

لم يستخدم أغلب النقاد الذين مثلوا هذا النمط النقدي الاجتماعي الثالث المعتمد على مفهوم الرؤية، أقول لم يستخدموا مفهوم «الرؤية» بالـذات، وقد لاحـظنا أن د. طـه وادي تحدث فقط عن «الموقف الفكري للأديب» كما تحدث أيضاً عن «المضمون الإديولوجي» لأعماله. غير أننا بيَّنا أنّ مثل هذه الصيغ تحمل في تضاعيفها مفهوم الرؤية. كـذلك نـرى ناقداً آخر لا يتحدث إلا عن كون الأدب جزءاً من الإديولوجيا، إنه إلياس خوري في كتـابه «تجربة البحث عن أفق»[41]، فلم يرد في مقدمتـه النظريـة ذكر لمصـطلح الرؤيـة، مع أنـه عنون قسماً من كتابه بهذا الشكل «الرؤية الثـورية والحـدود الواقعيـة» (ص: 47). ومع أن بعض آراء هذا الناقد تُقرِّبه من اتجاه سوسيولوجيا النص، إلا أنه لم يقدم دلائل كافية على مثل هذا التوجه فقد اكتفى بالقول بأن الإبداع الأدبي يتفاعـل أساسـاً مع اللغـة وأن المادة الأدبية الأساسية هي اللُّغة (ص: 10) ولم يستثمر هذه الفكرة، لا فيما تـلا من المقدمـة أو من الكتاب في مجمله[42].

---

(41) الياس خوري: تجربة البحث عن أفق (مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمـة) مركـز الأبحاث في منظمة التحرير الفلسطينية، ط 1. 1974. (اعتمدنا على هذه الطبعة).

(42) نعتمد هنا على ما قلناه في دراسة خاصة عن هذا المُؤلَّف في الحلقـة الدراسيـة التي نظمتهـا كلية الآداب بتطوان بتاريخ 86/02/21 وجاءت (أي الدراسة) تحت عنوان: البنيوية التكوينية ونقد الـرواية العربية.

ويلخِّص الناقدُ تصوره للأدب بشكلٍ عام عل الشكل التالي:

«فالأدب بوصفه إنتاجاً إديولوجياً، يخضع لمنطق الإديولوجيا العام في محاولته للتأثير عليها، كما أنه يخضع لمنطق الصراع وأثر هذا المنطق على الإديولوجيا. لذلك فلا تطابق ولا توازي، بل علاقة متعددة الأطراف تؤدي إلى محصلة ثقافية تشارك هي نفسها في الصراع». (ص: 11).

ونستخلص من هذه الفقرة فكرتين أساسيتين:

الأولى: أن الأدب تعبير إديولوجي، وهذا يعني أنه تعبير عن موقف معين أي عن رؤية خاصة عن الواقع.

الثانية: أن الأدب باعتباره إديولوجياً يشارك في الصراع الإديولوجي العام أي يؤدي دوراً معيناً ويمارس تأثيراً ملموساً على السير العام لحياة الإديولوجيات المتصارعة في الواقع.

وما دمنا نقتصر في هذا الجانب النظري على دراسة المقدمات والتمهيدات النظرية فإننا نستطيع القول اعتماداً ـ على مقدمة هذا الكتاب وحدها ـ بأن الناقد يُظهر حياداً واضحاً تختفي معه حتى تلك النزعة الإنسانية التي احتفظ بها الناقدان ـ د. طه، بدر، ود. طه وادي[43].

وبعد أن يؤكد كل من: د. قاسم عبده قاسم، ود. أحمد إبراهيم الهواري في كتابهما «الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث»[44]، على العلاقة القائمة بين معطيات الواقع والإبداع الروائي، مثلهما في ذلك مثل سائر النقاد ذوي التصور الاجتماعي، نجدهما يقدمان أيضاً مفهوم الرؤية باعتباره الأداة التي تمكِّنُ المبدع من التعامل مع الواقع، ويبدو أن هذا المفهوم غير مستمد من مفهوم الرؤية للعالم كما هو معروف في البنيوية التكوينية، ولذلك يتجلى الأثر الأرسطي واضحاً من خلال قول الناقدين:

«إن المؤرخ ينظر بباصرته نحو الماضي بهدف كشف الحقيقة. أما الروائي، فهو ينظر بباصرته نحو الماضي بهدف تحقيق التواصل الإنساني أو وحدة التجربة الإنسانية ثم هو ـ ببصيرته ـ يحاول أن ينبىء عن رؤيته لغد بِظَهْرِ الغيب»[45].

فالرؤية هنا تساوي «الباصرة». ونشعر أن مفهوم الرؤية هذا متصل بذات المبدع لأن

---

(43) نستثني هنا ما ورد من كلام عن النضال الإديولوجي في نهاية المقدمة أولاً لأنه متعلق بما سماه فحسب. «فهم المحاور» وثانياً لأنه جاء في صيغة ملتبسة، فماذا يعني النضال الإديولوجي الذي تحدّث عنه؟ انظر ص 14 من هذا الكتاب.

(44) صدر الكتاب عن دار المعارف، ط 1، القاهرة، 1979.

(45) المرجع السابق، ص 8.

الناقدين لم يوضحا طبيعة تكوُّن هذه الرؤية مثلما فعل د. طه بدر على الرغم من أنهما أكدا سلفاً علاقة الفن بالواقع. وقد انصب اهتمامهما على الموضوع الذي تتوجه إليه رؤية الروائي. وهما يشرحان هذه النقطة بشيء من العناية فيما يلي:

«وزاوية الرؤية هذه تحدد موقفهما ـ سواءً المؤرخ أو الروائي ـ من أحداث التاريخ، ودور القادة والحكام وتأثير العلاقات الاجتماعية والصراعات الطبقية، والمؤثرات الباطنة التي قد لا تظهر على السطح، ويكون لها ـ مع ذلك تـأثيرات بعيدة في مجرى التاريخ»[46].

ولا يستطيع الناقدان هنا إخفاء مؤثرات الفلسفة المادية أيضاً لأنها تطل باستحياء من خلال لغتهما المستخدمة:

(العلاقات الاجتماعية ـ الصراعات الطبقية مثلًا). والتقارب بَيِّنٌ في هذا المجال بين الفكر الأرسطي، والفلسفة المادية، على الأقل في مسألة النظرة «الجدلية» لعلاقة الفكر، بمادة الطبيعة التي هي حافز المحاكاة في الفكر الأرسطي مثلما هي حافز بناء التصورات بالنسبة للفكر المادي، دون إغفال دور الفكر في الواقع، فهو يكمل صورة الطبيعة عند أرسطو[47] مثلما نراه يساهم في فهم الواقع، وفي الصراع الفكري الاجتماعي عند الفلاسفة الماديين.

ولا نجد الإعلان الضمني عن تبني الرؤية إلى العالم في الدراسات النقدية الروائية العربية إلا في سنة 1981، فقد صدر في المغرب كتاب بعنوان: «الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي»[48] ويتضمن في مقدمته فقرة قصيرة تعلن عن المنهج المتبع وهو «البنيوية التكوينية» كما جاءت عند «لوكاتش» و«غولدمان» دون أن تتضمن المقدمة تفصيلات أخرى من شأنها أن تقدم مزيداً من التوضيح عن طبيعة تمثُّل هذا المنهج. وإذا كان الكتاب لم يتحدث عن الرؤية للعالم بشكل مباشر، فإن مجرد إعلان تبني هذا المنهج يفترض ضمنياً تبني مثل هذا المفهوم، ولو في صورة متميزة قليلاً كما هو الشأن بالنسبة لاستخدامه مفهوم الإيديولوجيا، لأن البنيوية التكوينية تميِّز على كل حال، بين رؤية العالم، والإيديولوجيا، وإن كانت لا تفصل بشكل نهائي بينها[49]. ولقد لاحظنا أن نقاداً

---

(46) المرجع السابق، ص 9.

(47) يفهم هذا المعنى من كلام أرسطو عن الشعر الذي يرى أنه يروي ما هو كلي في الوقت الذي يبقى التاريخ في نطاق الجزئيات. انظر فن الشعر ترجمة عبد الرحمان بدوي. دار الثقافة لبنان، ط 2, 1973، ص 26 - 27.

(48) سعيد علوش. صدر الكتاب في طبعته الأولى (وهي المعتمدة) عن دار الكلمة، بيروت، سنة 1981.

(49) انظر مناقشة هذا الموضوع في كتاب غولدمان:

Marxisme et sceinces humaines. Gallimard. 1970, P. 125.

سابقين استخدموا مصطلحات متباينة للتعبير عن شيء واحد. فمفهوم الرؤية يساوي أحياناً الموقف الفكري للكاتب أو الموقف الإديولوجي، أو المضمون الإديولـوجي إذا تعلق الأمر بالكلام عن الإبداع الروائي ذاته. وفي هذا الكتاب، كما هـو الشأن عنـد إلياس خـوري، يُكتفى بالحديث عن الموقف الإديولوجي أو عن الإديولوجيا لا غير. وإذا كان الكتـاب يلح على ما سماه بالمقابلة بين:

البنيات الفوقية، والبنيات السفلية.

بين اللحظة التاريخية، واللحظة الروائية.

وهـو مـا يـوحي بتبني فكـرة الإنعكـاس التي تحكمت كثيـراً في نـظرة أصحـاب النمط النقدي الروائي الثـاني، فإن مما يجعله يتجاوز هـذا التصور النقـدي هو المقـابلة الثالثـة الأخيرة التي أشار إليها، وهي قائمة بين:

بنية الحديث الـروائي، والإديولـوجيات السـائدة(*) ويمكن تبيُّن جميـع عناصـر التصور المنهجي في هذا العمل من خلال الفقرة التالية:

«أما بالنسبة لمنهجنا، فقد وقع اختيارنا على البنيوية التكوينية كمنهـج يلعب «لوكـاتش» و«غولدمان» دوراً مهماً فيه، ويسمح لنا هذا المنهج بالقيام بنوع من المقابلة الموجـودة بين البنيات الفوقية والبنيات السفلية، بين اللحظة التاريخية واللحظة الروائية، وأخيراً بين بنيـة الحديث الروائي والإديولوجيات السائدة»[50].

إن ما ينبغي تسجيلُه بالنسبة لعمل هذا الكاتب هـو أنه كـان ـ حسب علمنا ـ من أوائـل من أشاروا إلى الإستفادة من المنهج الغولدماني في نقـد الروايـة. ولعل مميـزات العلاقـة الثقافية مع الغرب بالنسبة للنقاد المغاربة على الخصوص كـانت تسمح بمثـل هذا التـأثر، بحكم العلاقة القريبة مع الثقافة الفرنسية.

وهذا ما يفسر كيف أن هذا المنهج بالخصـوص وجد تـطبيقات متنـوعة لـه في المغرب سواء في الشعر أم في النقد أم في الرواية[51] وتظل تطبيقات المنهج البنيوي محصـورة في

(*) يبـدو أن الناقـد يقصد بـالإديولـوجيات السـائدة تلك التي تتعـايش في زمن واحد. وليس تلك التي تفرض نفسها على اديولوجيات أخرى لأنه لو كـان أراد هذا المعنى لمـا أتى بالجمـع، ولأن السِّيادة تكون عادةً لاديولوجيات واحدة.

(50) الرواية والإديولوجيا في المغرب، ص 12.

(51) نشير هنا إلى: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية، لمحمد بنيس. دار العودة ـ بيروت، ط 1، 1979، وإلى كتاب محمد مندور وتنظير النقد العربي. للدكتـور محمد بـرادة. دار الآداب، بيروت، ط 1، 1979. كما نشير إلى زعمنا باعتماد هذا المنهج في كتابنا: الرواية المغربية=

الأغلبْ في نطاق المغرب العربي[52].

وعلى العموم فإن النقد الروائي ـ على الرغم من كل شيء ـ لم يستفد من هذا المنهج بكل مصطلحاته، وتفاصيله الدقيقة[53] وربما كان الشعر أوفر حظاً من الرواية في هذا المجال، مع أن البنيوية التكوينية ارتبطت تطبيقاتها في الغرب بفن الرواية في المقام الأول سواء عند «لوكاتش» أم عند «غولدمان».

ويضعنا كتاب محمد كامل الخطيب: «الرواية والواقع»[54] أمام إشكال يتعلق بالاختلاف بين القسم الأول،والقسم الثاني من المدخل الذي صدَّر به الكاتب عمله؛ ففي القسم الأول يتضح أنه ينطلق في دراسة الرواية العربية من خلفية اجتماعية وسياسية يمكن اعتبارها بمثابة موقف واختيار إديولوجي واضح للناقد نفسه، حتى ليبدو أنه كان من الضروري تصنيف هذا الكتاب ضمن النمط النقدي الروائي الأول الذي رأينا أنه كان ذا طابع سياسي وإديولوجي مباشر، ذلك أن تصور الناقد في هذا القسم يمكن أن يلخص على الشكل التالي:

يعتبر الناقد أن الرواية العربية المعاصرة على الخصوص يمكنها أن تفسَّر تاريخياً واجتماعياً انطلاقاً من تتبع حياة المثقفين البرجوازيين الصغار ومن خلال الدور الذي قاموا به لمساعدة الفئات الاجتماعية الحاكمة على خلق إديولوجيا «معاصرة» (أو هي تتخذ مظهرياً هذه الصفة)[55]. ويُستنتج من ذلك أن جميع الروايات العربية بالتقريب تعالج هذه المشكلة نفسها. كما أن مَنْ يقرأ الروايات العربية سواء من القراء العاديين أو من النقاد يعتبر دائماً هذا التصور الاجتماعي لدور المثقفين بمثابة عينٍ فاحصة نقرأ بها النتاج الروائي العربي، ولا يستثني الناقد ذاته من هذا المجال[56].

= ورؤية الواقع الاجتماعي ـ دراسة بنيوية تكوينية. وإن كنا نترك للغير أن يحكم على هذا الأمر فقد صدر كتابنا عن دار الثقافة 1985. البيضاء.

(52) هناك محاولة تنظيرية وتطبيقية في اطار البنيوية التكوينية تبدو لنا ضعيفة القيمة بسبب الطابع الارتجالي وانعدام التوثيق، والسرعة في بناء التصورات والانتقال إلى غيرها، نقصد بذلك كتاب محمد ساري (من الجزائر) وهو بعنوان: **البحث عن النقد الأدبي الجديد**. دار الحداثة، ط 1984،1.

ويُنظر يوسف اليوسف: **مقالات في الأدب الجاهلي**. وزارة الثقافة دمشق، 1975. والطاهر لبيب: **سوسيولوجية الغزل العربي**. ترجمة مصطفى المسناوي (عيون) دار الطليعة، —1987

(53) انظر ما قلناه عن بعض هذه التفاصيل في مدخل هذا الفصل ابتداء من الكلام عن جورج لوكاتش وانتهاء بغولدمان.

(54) صدر عن دار الحداثة، بيروت. ،ط 1981،1.. (وهي المعتمدة في هذه الدراسة).

(55) المرجع السابق، ص 10.

(56) المرجع السابق، ص 14.

إلى هنا نكون أمام نقد سياسي وإديولوجي مباشر. غير أن الناقد في القسم الثاني من المدخل، وهو تحت عنوان «جماليات المعرفة» ينتقل للحديث عن مفهوم الرؤية. وإذا كان الناقد لا يعلن عن مراجعه المنهجية دائماً فإن هذا القسم يستفيد من النقد الجدلي المتأخر، ذلك الذي لا يسقط في النظرة الانعكاسية للإبداع الأدبي في علاقته بالواقع، ويقدم إلى جانب ذلك كله، فهماً شديد المرونة لطبيعة العلاقة بين المعرفة بالعالم وبين الشكل الجمالي الذي تتمظهر فيه هذه المعرفة نفسها عبر عمل روائي ما. ومع أننا نستطيع أن نعثر على ما يقارب مفهوم البنية الدالة، ومفهوم الرؤية إلى العالم[57]، وهي مصطلحات تبلورت في حقل المنهج البنيوي التكويني، إلا أن هذه المفاهيم لم يُعبَّر عنها بمصطلحاتها الدقيقة مما يرجِّح أن الناقد لم يتصل بشكل مباشر بهذا المنهج، وإنما بنى تصوراته من خلال قراءات متفرقة للمقالات النقدية النظرية التي تلامس هذا المنهج في المجلاّت العربية.

ولا نريد أن نطيل هنا في الحديث عن الجوانب النظرية لهذا الكتاب لأنّنا سنتناوله بالتحليل في الجانب التطبيقي. ونكتفي بالقول إن الجانب النظري في هذا العمل يشكّل قسماً مهماً بالنسبة لمجموع صفحات الكتاب، فعدد صفحات القسم النظري تبلغ خمساً وعشرين، إذا نحن ألحقنا خمس صفحات من الخاتمة (تحدث فيها الناقد عن الرواية والإديولوجيا) بما قاله في المدخل، علماً بأن مجموع صفحات الكتاب لا تتعدى المئة والعشرين.

ولقد زعمنا في رسالتنا «عن» الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية»[58] تطبيق المنهج البنيوي التكويني بصورته الغولدمانية، مستفيدين مباشرة من مؤلفات هذا الناقد: (الإله المختفي من أجل علم اجتماع للرواية ـ الماركسية والعلوم الإنسانية). وكان من الطبيعي أن نتبنّى مفهوم الرؤية للعالم، والمفاهيم المتصلة بتطبيقه على الأعمال الروائية، كمفهوم «البنية الدالة» ومفهوم «الفهم»، ومفهوم «التفسير». وقد عرضنا لبعض هذه المفاهيم بشكل مباشر: (الرؤية للعالم ـ التفسير)[59] كما تحدثنا عن بعضها الآخر بصيغ أخرى كصيغة البنية العميقة بدل «البنية الدالة»، وصيغة «التحليل» بدل «الفهم»[60]، مما يعطي فكرة عن الطريقة التي تمثّلنا بها المنهج البنيوي التكويني. وأظهرنا إلى جانب ذلك ميلاً واضحاً نحو تطعيم جانب الفهم (التحليل) الغلدماني بالأدوات الإجرائية التي كان يفتقر إليها من أجل البحث عن البنية

---

(57) محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع. انظر على الأخص صفحتي 16 و17.

(58) صدر عن دار الثقافة. البيضاء، 1985.

(59) المرجع السابق، ص 12 و16.

(60) المرجع السابق، ص 15.

الدالة (= العميقة)، لأن غولدمان تَرَكَ هذه المهمّة لحدس الناقد، بينما تَبَيَّنَ لنا أن البنائية المعاصرة قادرةٌ على مد الناقد بالأدوات اللسانية الضرورية لدراسة الأعمال الروائية من الداخل[61].

وقد بلورنا هذا الطموح إلى تعويض النقص الحاصل في المعطيات النظرية للبنيوية التكوينية، من خلال مقدمة كتابنا: «من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية ـ رواية المعلم علي نموذجاً ـ»[62]. واحتفظنا دائماً بمفهوم الرؤية للعالم ضمنياً، غير أننا أولينا اهتماماً بالغاً لمفهومي الفهم والتفسير. والمعروف أن «الفهم» هو الخطوة التي تؤدي إلى اكتشاف «البنية الدالة» (العميقة)، والتفسير يؤدي إلى تحديد رؤية العالم المسؤولة عن أفكار النص. ونزعم أيضاً أننا حقّقنا خطوة إلى الأمام بتطعيم مرحلة الفهم الغلدمانية بالحوارية الباختينية وقد وضعنا ذلك في المدخل المنهجي للكتاب[63]، وحرصنا على بلورته بصورة ملموسة في التطبيق. والواقع أن عملنا الأخير هذا يُمكن أن يندرج في إطار النقد الاجتماعي والنقد البنيوي على السواء؛ أو بصورة أدق في اطار **سوسيولوجيا النص الجدلية**. ولا نريد أن نطيل على القارىء في الحديث عن مساهمتنا هنا، وحسبنا أننا قدمنا فقط فكرة مركزة عن هذه المساهمة، ونعتقد أن أمر تقويمها متروك لِكُلِّ دارس مهتم.

خلاصة الجانب النظري:

تبينا من خلال المقدمات النظرية للمؤلفات النقدية الروائية التي تنضوي تحت الاتجاه الاجتماعي أنها تتوزع إلى ثلاثة أنماط: أولها يتخذ طابعاً سياسياً وإديولوجياً مباشراً لأن النقاد فيه، يُعلنون منذ البداية عن مواقفهم المحددة بشكل نهائي لا جدال فيه، وهي مواقف لا علاقة لها بنظرية الرواية، ولكن بالتاريخ والصراع الاجتماعي على الخصوص. وينتسب أغلبُ النقاد إلى المادية التاريخية، ويستخدمون مصطلحاتها. ولا يأتي الحديث عن الروايات إلا باعتبارها شكلاً إديولوجياً لا يمكن التعامل معه إلا على أنه يطابق أو يناقض رؤية الكاتب، أي أنه ايجابي أو سلبي، مع إهمال واضحٍ للرواية كعمل فني.

وثانيهما يتخذ طابع التحليل الموضوعي، فأصحاب هذا الإتجاه النقدي الاجتماعي يتخلّصون من المنطلق الإديولوجي والسياسي المباشر دون أن يتخلوا عن مبادىء التحليل الأدبي التي تبلورت اعتماداً على النظرية المادية التاريخية، وقد استبدلوا الاختيار الاشتراكي، بالاختيار الإنساني، وكان هذا النمط النقدي من أكثر الأنماط النقدية التي تعاملت مع الرواية كفن عاكس للواقع الاجتماعي مع تباين واضح في ذلك بين ناقدٍ

---

(61) المرجع السابق، ص 14 - 15.

(62) صدر عن منشورات الجامعة، السلسلة الأدبية 3، البيضاء، 1984.

(63) المرجع السابق، ص 18 - 19.

وآخر. ولم يستطع نمط النقد الروائي الاجتماعي هذا، أن يتمثل بما فيه الكفاية أنّ الروايات تُعَبِّر في وحدتها الكلية العامة عن موقف معين للكاتب، وأن المادة الواقعية والاجتماعية لا تشكل إلا وسائل للبناء لا تأخذ دلالتها الكلية إلّا عندما ينتهي تشكيل العمل الروائي. ولا يلقى التنظير للشكل الروائي اهتماماً كبيراً، إذ يُعتبر دائماً مسألة ثانوية في دراسة الرواية. هذه الجوانب لم ينتبه لها إلّا نقاد النمط الثالث الذين انطلقوا من مفهوم الرؤية، أو من بعض المفاهيم القريبة منه كمفهوميْ الإيديولوجيا وموقف الكاتب. وغالباً ما تُفهم الرؤية كتصور فردي، وفي بعض الأحيان يتم الربط بين الرؤية الذاتية وعناصر الثقافة المحيطة بالروائي. ولا يتخلى أصحاب هذا النمط عن النزعة الإنسانية متجنبين بذلك اتخاذ موقف إديولوجي أو سياسي محدد. والاختلاف الأساسي الذي يميز نقاد هذا النمط عن غيرهم، هو الاهتمام النسبي بالجانب الجمالي، وإثارة قضية العلاقة الحميمة القائمة بين الشكل والمضمون[64]، يضاف إلى ذلك تخلصهم شبه التام من فكرة الإنعكاس. ولم يستخدم هؤلاء مفاهيم البنيوية التكوينية لأن أغلبهم لم يطلع عليها. وقد اكتفى البعض بالإشارة إلى البنيوية التكوينية، كما جاءت عند «لوكاتش» و«غولدمان»، ولم تُناقش مصطلحاتُ هذا المنهج أو تعرض بشكل مفصل في الجانب النظري على الأقل[*].

وإذا تأملنا الخطوات النظرية للمنهج الاجتماعي في نقد الرواية كما تجلت لنا من خلال الأنماط الثلاثة السابقة، فإننا نجدها تقارب الخطوات التي قطعها النقد السوسيولوجي في الغرب، تلك التي تعرّضنا لها في مدخل هذا الفصل، وهذا لا يعني أن قيمة النقد الروائي العربي هي نفسها قيمة النقد الروائي الغربي، ذلك أن النقد الروائي العربي كان دائماً يَقْتَفي خطوات النقد الغربي، وكثيراً ما كان النقاد يأخذون تلك المعطيات بشكل حرفي ليعاد إنتاجها من جديد بأساليب مختلفة يغلب عليها الابتسار في أكثر الأحيان. بعض هؤلاء النقاد حاولوا مراعاة خصوصيات الرواية العربية، إلا أن المجال النظري لم يكن يتيح لهم إبراز فعالية مثل هذه المحاولات أو البرهنة على قيمتها[65] ولعلنا سنتبين هذه القيمة من خلال دراسة النماذج في الجانب التطبيقي.

ومع أن النقد الروائي العربي قد سار ـ كما قلنا ـ على خطوات النقد الروائي الغربي،

---

(64) انظر ما قلناه عن كتاب محمد كامل الخطيب، وخاصة تصوره لطبيعة العلاقة بين المعرفة بالعالم، والشكل الجمالي. وذلك ضمن الحديث عن النمط النقدي الاجتماعي الثالث.

(65) أشار د. أحمد ابراهيم الهواري في كتابه المذكور سابقاً: **البطل المعاصر في الرواية المصرية**. إلى ضرورة تطويع الجهاز النظري، سواء في دراسة البنية الاجتماعية العربية أو البنية الفكرية، لمقتضيات الواقع العربي، ص 10 - 11.

(*) تجدر الإشارة إلى أننا زعمنا تقديم أغلب مصطلحات البنيوية التكوينية في كتابنا: **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي**. وأيضاً في كتابنا: **من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية**. انظر الاشارة إلى ذلك في آخر كلامنا عن النمط النقدي الاجتماعي الثالث سابقاً.

فإنه ليس من الضروري أن يكون النقاد قد تمثلوا بعمق جل النظريات السوسيولوجية في الأدب، فلقد لاحظنا أن النقد السياسي والإديولوجي المباشر كان يكتفي أصحابه بالإعلان عن موقفهم المبدئي، دون تقديم تحليل دقيق للواقع الاجتماعي أو الفكري يُسنِدُ آراءهم، ويدعمها. كما رأينا أنهم لم يكونوا يعلنون عن منهجهم في دراسة الرواية كفن قائم بذاته، في الوقت الذي رأينا أن المنظرين الأوائل للنقد الإديولوجي في روسيا - ونشير هنا إلى «بليخانوف» بالخصوص - حاولوا على الرغم من نزعتهم السياسية الواضحة تقديم تصور لوضع الأدب ضمن البنية الفكرية بشكل عام، وعلاقة هذه البنية بالبنى الأساسية الاقتصادية، والاجتماعية[*].

وإذا كان المنظرون للنقد الاجتماعي الروائي في العالم العربي قد اهتموا بالرؤية كوسيط بين الفن الروائي والواقع، فإنهم لم يتمثلوا كثيراً من المصطلحات التي نشأت في حقل البنيوية التكوينية، وذلك لأن أغلبهم - وهم من الشرق العربي - لم يتصلوا إلا بالنقد الإنكلوسكسوني الذي لا نشك في غناه، وإن كان ذلك (أي الغنى) قد أثر على مسألة التمييز الواضح بين المناهج النقدية، وهو أمر حرصتْ عليه المدرسة الفرنسية شديد الحرص.

ونلاحظ أخيراً بأن النقد الروائي السوسيولوجي في العالم العربي، لم يستوعب جُلَّ المراحل التي قطعها هذا المنهج في الغرب، فتأثير سوسيولوجيا النص، كما عرضنا لها في المدخل، لا نجد له إلا ملامح عفوية، ليست لها علاقة مباشرة بالرصيد النظري لرواد هذا المنهج أمثال «باختين»، و«بيير زيما»، و«ميشال زرافا» وغيرهم. وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن بعض المقالات التي نُشرت في المجلات في إطار النقد الروائي، ظهرت متأثرة بهذا الاتجاه، ونشير خاصة إلى ما كتبته الناقدة اللبنانية: يمنى العيد، وأغلب ما نشرته في هذا المجال ضمَّنته كتابها: «في معرفة النص»[66] إلى جانب مقالات أخرى في نقد الشعر والرسائل، والأهم من ذلك ما كتبته في المقدمة؛ إذ يبدو التوفيق بين البنيوية والأبحاث السوسيولوجية الهاجس الأول عندها[67]. ونعرف أن سوسيولوجيا النص قامت أساساً على الإستفادة المزدوجة من الأبحاث المادية الجدلية في الأدب، ومن أبحاث اللسانيين والبنائيين[68].

(*) أنظر ما قلناه عن بليخانوف في الجزء الثالث من القسم الأول.

(66) يُمنى العيد: في معرفة النص، انظر على الأخص دراستها لرواية السؤال لغالب هلسا، إذ تعلن منذ البداية عن علاقة النص الروائي بما هو اجتماعي. منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1, 1983، ص 183.

(67) المرجع السابق، انظر تأثير باختين الضمني في الصفحتين 12 و13.

(68) انظر القسم الأول، وخاصة ما قلناه عن سوسيولوجيا النص الروائي.

ومن الطبيعي ألاّ تتأثر كثيراً مؤلفات نقد الرواية ذات المنزع الاجتماعي في العالم العربي بهذا التوجه المنهجي، لأن طابعه التركيبي جعله لا يظهر ـ حتى في موطن نشأته ـ إلا بعد ظهور الأبحاث الشكلانية والبنائية. وقد أشرنا إلى أن كتابنا: «من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية»، كان يسير في اتجاه سوسيولوجيا النص مستلهماً: «غولدمان، باختين، زيما»، وليس لنا أن نُقوِّم ذلك مخافة غلبة النزعة الذاتية.

2 ـ الجانب التطبيقي

أشرنا إلى أن نماذج المؤلفات النقدية التي ترتكز على أساس اجتماعي، شديدة التنوع، بحيث يتجاوز متنها متن الدراسات التي اعتمدت على ضوابط منهجية أخرى، نفسية أو تاريخية أو بنائية. ولقد تبيَّن لنا هذا التنوُّع من خلال تحليل الأنماط المختلفة لهذا الاتجاه اعتماداً على المداخل والمقدمات النظرية.

ويبدو من الطبيعي أن نُوسِّع مجال الجانب التطبيقي لكي يتناسب مع الحجم الذي يمثِّله هذا الاتجاه في حقل النقد الروائي العربي. لذلك سنقدم نموذجين تطبيقيين أحدهما يتناول مؤلَّفاً نختاره من النمط الثاني، والثاني من النمط الثالث. ولعلنا لسنا في حاجة إلى تقديم تفسير لترك النمط الأول، ومع ذلك ففي استطاعتنا القول إن هذا النمط كان، بسبب طابعه السياسي والإديولوجي المباشر، أسرع إلى الزوال، وأسرع إلى فقدان التأثير في مسار النقد الروائي[69] تاركاً الدور للنمط الثاني. هذا بالإضافة إلى أن غلبة النزعة الإديولوجية والسياسية فيه جعلت من الدراسة النقدية مُجرَّد صورة باهتة للصراع الإديولوجي، والعقائدي[70]، ولم تستفد نظرية الرواية العربية ـ إذا صح أن هناك نظرية روائية عربية بالفعل ـ من أي مُقوِّم جمالي يكون له الدور في فهم الإشكالية الحقيقية للنتاج الروائي العربي، وإن كنا نعتبر أن تلك المرحلة كانت ضرورية لكي يتم تأصيل المنهج الاجتماعي على قواعد أقرب إلى العلمية وأكثر اهتماماً بفن جديد لا بد أن تكون له خصوصيات مميزة عن باقي أشكال التعبير الفكري، والإديولوجي، الأخرى. ولقد بدأ تلمُّس خصوصيات الرواية مع النمط الثالث، وإن كان النمط الثاني قد تخلص على الأقل من

(69) علماً بأن علاقة الإديولوجيا بالنقد الأدبي عموماً في العالم العربي، بدأت منذ أواخر الأربعينات في ارتباط وثيق مع ظهور الرواية الواقعية. انظر ما قاله أستاذنا د. محمد الكتاني في الموضوع، ضمن كتابه: **الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث**. ج 1، دار الثقافة، ط 1، 1982، ص 535.

(70) انظر نفس الانطباع عند د. عبد العزيز الدسوقي بالنسبة للنقد الاجتماعي المتأثر بالجانب السياسي، وخاصة في كتابات سلامة موسى. **تطور النقد العربي الحديث في مصر**. هـ.م.ع.ك. 1977، ص 474 - 475.

الـدمج الكـامل للروايـة في الصراع السيـاسي ومن اعتبارهـا مجرد إديـولوجيـا، لأنـه تـرك المجال للنزعة الإنسانية في عملية التفسيـر والتأويـل. لهذه الأسبـاب كلها نقـدم نموذجين للتحليل يتناولان النمط الثاني، والثالث من النقد الاجتماعي الروائي:

دراسة تطبيقية لكتاب:
البطل المعاصر في الرواية المصرية للدكتور أحمد ابراهيم الهواري(71)

تم اختيار هذا الكتاب كنموذج لمؤلفات نقد الرواية التي اتخذت منهجاً اجتماعياً ينتمي إلى النمط الثاني لاعتبارين: أحدهما أنه عمل جامعي قدمه صاحبه لنيل درجة الماجستير بجامعة القـاهرة سنـة 1971(72) إذ يفترض أن صـاحبه سيـراعي على الأقل أبسط مقتضيـات البحث النظري والتطبيقي، ولأنه ثانياً يتميز بـوحدة المـوضوع فهـو يركـز ـ أو على الأقل ـ ينطلق من حصر واضح للموضوع بمعالجته شخصية البـطل في الروايـة المصريـة، وهكذا تصبح تعددية النماذج الروائية خاضعة لوحدة الموضوع في مجموع الدراسة.

أ ـ الأهداف:

أشرنا باختصار شديد لمشروع الناقد د. أحمد ابـراهيم الهواري في الجـانب النظري، وقد رأينا كيف حصر منهج الدراسة في نقطتين أساسيتين:

ـ علاقة الفرد بالمجتمع حقيقةٌ ثابتة.

ـ فكرة البطل مرتبطة بظهور الطبقة البورجوازية على المسرح السياسي، والاجتماعي.

واعتماداً على هاتين «الحقيقتين» (هكذا ورد في المقدمة) أراد الناقد أن يُصاحب رحلة البطل في الرواية المصرية معللاً ما يطرأ على صورته من تغيُّر، مستخـدماً في ذلـك منهجاً اجتماعياً(73).

ولا نستطيع أن نتبين أبعاد أهداف الناقد من عمله إلاّ عندما نتـوسع في فهم المعـطيات النظرية التي اعتمد عليها في الدراسة. وتبدو المقدمـة التي وضعها لكتـابه مجـرد تلخيص مستعجل وغير دقيق لمجمـل المشروع النـظري الذي وضعـه في المدخـل، ذلك أنـه لم يُفصِّل الكلام ـ في المدخل ـ عن فكرة العلاقة بين الفرد والمجتمع، وهو يعتمد فقط على

(71) نذكّر بأن الكتاب صدر عن دار المعارف في طبعته الأولى سنة 1979 (وهي الطبعة المعتمدة في هذا البحث).

(72) المرجع السابق، انظر الإشارة إلى ذلك في مقدمة الكتاب، ص 12.

(73) المرجع السابق، ص 10.

«الحقيقـة» التي تقول إن المجتمـع يأتي في المقـام الأول وأن هويـة الفـرد تتحـدد بنـظرة المجتمع[74].

ومع أن هذه الفكرة تبدو مسيطرة على الناقـد، إلا أنه يعـود فيما بعـد إلى إبراز العـلاقة الجدلية بين الفرد والمجتمع، وتـأكيد الـدور الذي يلعبـه الفرد بالنسبة لمجتمعه، حتى أنه يَعْقِدُ جزءاً من المدخل تحت عنوان «دور الفرد في التاريخ» يخصصه لآراء الناقد الروسي «بليخانوف» التي تبرز فيها العلاقة القائمة بين المجتمع والأفراد[75]. وعلى العمـوم فالنـاقد هنا يتبنى التصور المادي الجدلي لفهم علاقة الفرد بالمجتمع كما يتبنى هذا التصور أيضـاً عندما يتحدث عن الحقيقة الأساسية الثـانية التي اعتمـدها في تحليـل الروايـة المصريـة، وهي التي ترى أن فكرة البطل في الرواية الحديثة فكرة بورجوازيـة: «وهذه الفكـرة تُستمدُّ أساساً من المفهوم الفلسفي الفني للرواية الحـديثة، إذ جـاءت تعبيراً عن مجتمـع الطبقـة الوسطى الذي يختلف في بنائه عن المجتمع السابق عليه، أي المجتمع الإقطاعي (. . .) فثمة علاقةٌ جدلية بين طبيعة البناء الاجتماعي ـ من خـلال وضع الـطبقة البـورجوازيـة في هذا البناء وما يطرأ على أنساقه، وبصفة خاصـة النسَق الاقتصادي، من تغيـر ـ وبين صورة البطل في الرواية الحديثة»[76].

ويتأكد التوجُّه الماديُّ الجدلي بـاستفادة النـاقد من أقـوال كارل مـاركس، وبعض النقاد الانجلوسكسـونيين الذين تبنـوا المنهج المـاركسي ذاتـه من أمثـال «كـودويـل كـريستـوفـر (Gaudwell)»: يأخذ من ماركس قَوْلته المشهورة[77]:

«فوعي الأفراد ليس هو الذي يحـدد وجودهم، بـل على العكس فوجـودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم».

كما يعتمد عليه في تفسير نوعية النظم الاجتماعية بنوعية علاقات الانتاج[78].

أما استفادته من «كودويل» فتهُمُّ تأكيـد الدور الحقيقي الـذي يلعبه البـطل الايجابي في مجتمعه[79]، ولعلّنا لسنـا في حاجـة إلى التذكيـر بأن الإلحـاح على فكرة البـطل الإيجابي تولدت في إطار النقد الجدلي، وهي تمثيل لصورة البطل «الثـوري» في الفكر الاشتـراكي عموماً، ويؤكد «دفيد ديتشس (D. Daiches)» أن لِـ «كودويل» كتابين أساسيين «يُعـدَّان من

(74) المرجع السابق، ص 15.
(75) المرجع السابق، ص 20 - 21.
(76) المرجع السابق، ص 16.
(77) المرجع السابق، ص 25.
(78) المرجع السابق، ص 27.
(79) د. أحمد ابراهيم الهواري: **البطل المعاصر في الرواية المصرية**. ص 23 - 24.

خير النقد الماركسي»[80].

ولا يهمل الناقد أهمية العامل الاقتصادي؛ بل نراه يعرض من منظور ماركسي أيضاً لعلاقة البناء الفوقي، بالبناء التحتي مركزاً على الاستقلال النسبي لأشكال الوعي، بما فيها الفن والدين والسياسة، عن البنية الاقتصادية والعلاقات الاجتماعية[81]. ولعل هذا ما جعله يقول بضرورة تبيُّن العلاقة بين الشكل الأدبي والبيئة الاجتماعية في المقدمة، جاعلاً هذه المهمة من أهداف الدراسة[82]. فهل يعني هذا أنّه وضع مسألة الجانب الجمالي للرواية في منزلة تحليل موضوع البطل في الرواية العربية، على خلاف أغلب نُقّاد النمط النقدي الثاني الذين توجهوا أساساً نحو المضمون؟، لقد أوضح الناقد ذلك في المقدمة إذ قال:

«... وكانت عنايتي بدراسة شخصية البطل بالذات، دون أن أتوسع في بحث البناء الروائي، أكثر مما يقتضيه الموضوع»[82].

يمكننا إذاً أن نلخص مجموع أهداف الناقد اعتماداً على ما سبق، وفق الشكل التالي:

إذا كانت فكرة البطل وليدة تطور المجتمع الأوروبي وانتقال البورجوازية إلى مكان الصدارة في المجتمع، وذلك تبعاً لتغير علاقات الإنتاج، فهل يمكن تلمس مثل هذا النسق بالنسبة لظهور البطل في الرواية المصرية؟ وما هي الظروف الاقتصادية والاجتماعية والفكرية التي أوجدته، وعلى أية صورة ظهر؟ وكيف تطورت هذه الصورة؟.

ب ـ المتن:

يبدو أن النقد الروائي العربي لم يتمكن بعد ـ مع هذا النموذج ـ من التغلب على مشكلة ضبط المتن المدروس، والتقيد بما تم الإعلان عنه إما في المقدمات أو في الفهرس. فإذا كان الناقد لم يقيد نفسه في المقدمة أو في المدخل بروايات محددة فإنه حين وضع فهرس الكتاب أثبت تسع روايات بعناوينها مشيراً بذلك إلى أنها تعتبر نصوصاً أساسيّة في الدراسة.

غير أننا عندما ندخل عالم الكتاب، وعالم التفاصيل نجد مستويين آخرين يعتبران امتداداً للمتن الأساسي. ويمكن أن نتبين جميع هذه المستويات الثلاثة على الشكل التالي:

---

(80) دفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ترجمة د. محمد يوسف نجم. دار صادر، بيروت، 1967، ص 573. أما الكتابان المشار اليهما لكودويل فهما: الوهم والحقيقة ودراسات في حضارة زائلة وهذا الكتاب الأخير هو الذي استفاد منه د. أحمد الهواري.

(81) د. أ. الهواري: البطل المعاصر في الرواية المصرية. ص 18 - 19.

(82) المرجع السابق، ص 12.

* المتن الأساسي:

ويشمل الروايات التالية:

«السراب» لنجيب محفوظ ـ «أزهار الشوك» لمحمد فريد أبو حديد. ـ «شجرة اللبلاب» لمحمد عبد الحليم عبد الله ـ «سلوى في مهب الريح» لمحمود تيمور ـ «القاهرة الجديدة» لنجيب محفوظ ـ «بداية ونهاية» لنجيب محفوظ ـ «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي ـ «مليم الأكبر» لعادل كامل ـ «الثلاثية» لنجيب محفوظ.

* المتن الفرعي:

ويضم ست روايات هي:

«عذراء دنشواي» لمحمود طاهر حقي ـ «عودة الروح» لتوفيق الحكيم ـ «زينب» لمحمد حسين هيكل ـ «ابراهيم الكاتب» للمازني ـ «شجرة البؤس» لطه حسين ـ «زقاق المِدَق» لنجيب محفوظ.

* المتن العَرَضي:

ويضم رواية شعبية واحدة هي «سيرة عنترة».

دِلالة توزيع المتن: قبل أن نتحدث عن دلالة توزيع المتن بهذا الشكل، نشير إلى أن المتن العَرَضِي ليس له أهميةٌ كبيرة في هذه الدلالة، لأن كلام الناقد عن سيرة عنترة ـ وهي الرواية الوحيدة التي تمثل المتن العرضي ـ جاء بصورة تكاد تكون مقحمةً، فدواعي إدراجها غير واردة بشكل يقنع القارىء، فقد ورد تحليل هذه السيرة في معرض الكلام عن البطل في الأدب الاشتراكي، أي البطل الإيجابي المرتبط بالجماعة[83]. وتقديم سيرة عنترة وبطلها كنموذج على ذلك، يخرج بالدراسة عن خطها المرسوم منذ البداية، ذلك أن بطولة عنترة كانت فردية، ومأساوية في الوقت نفسه ثم إنّ العلاقات الاجتماعية السائدة في عهد عنترة لم تكن قادرة على توليد البطل الاشتراكي بهذا المعنى. يضاف إلى هذا كله أن موضوع الكتاب لا يتناول إلاّ البطل المعاصر في الرواية المصرية، وهكذا يأتي الكلام عن سيرة عنترة في ثلاث صفحات كاملة[84] مقحماً في الدراسة دون مبررات كافية. لهذا، لا نجد له أية دلالة في إطار توزيع المتن المدروس سوى ما ذكرنا.

أما المتن الفرعي فنجد كثيراً من مسوغات تحليله كخطاب فني روائي يعبر عن مرحلة من مراحل تشكُّل البطل في الرواية العربية في مصر، ذلك أن الناقد قسَّمَ مراحل صورة البطل إلى ثلاث:

---

(83) د. أحمد ابراهيم الهواري: **البطل المعاصر في الرواية المصرية**. ص 55.

(84) المرجع السابق، ص 55 إلى 57.

□ افتقاد البطل (ص: 63).
□ ظهور البطل البيروني (ص: 69). } الفصل الأول
□ تلاشي البطل (ص: 69).

كما قسم مرحلة تلاشي البطل إلى مستويات ثلاثة أخرى (ص: 77):

الفصل الثاني ـ هامشية البطل
الفصل الثالث ـ تداعي البطل
الفصل الرابع ـ اغتراب البطل

درس الناقد مجموع روايات المتن الفرعي في الفصل الأول موزعاً إيّاها على المراحل الثلاث المشار إليها.

ويبقى المتن الأساسي لِيُوزَّع على فصول الدراسة الثلاثة الباقية (فصول -2-3-4). ويمكن وضع الخطاطة التوزيعية للمتن الروائي المدروس على الشكل التالي(*) (انظر الجدول على الصفحة التالية).

من خلال هذا التوزيع يتبين أن الناقد أَوْلى أهمية بالغة للنصوص الروائية المُعَبِّرة عن البطل البورجوازي الصغير، لأن الفصول الثلاثة الأخيرة ما هي إلا توسيع لما ورد في الفصل الأول تحت عنوان ظُهُور البطل البورجوازي الصغير، وتلاشي البطل البيروني. ودلالة هذا كلّه، أن اهتمام الناقد موجَّهٌ أساساً لدراسة الروايات التي عكست أو صوَّرت أزمة البطل البورجوازي الصغير في العالم العربي من خلال الرواية المصرية، وجميع أشكال البطولة الموازية لها.

ومن الضروري الإشارة إلى أن هذا التوزيع قد فرض نفسه على الناقد مع أنّ المداخل التي وضعها لكتابه كانت تسير في اتجاه آخر، وهو الاهتمام بالبطل البيروني في المقام الأول (ص: 31، فقرة: 2)، بل إنه خصص عنواناً مستقلاً للحديث عن هذا البطل (ص: 36. ونضيف إلى هذا كلّه، أنّ فكرة البطولة قد تم تركيزها على البطل البيروني بينما اعتبرت أشكال البطولة الأخرى مُجَرَّد انزياح عن البطولة الحقيقية التي مثلها بيرون في مؤلفاته المسرحية على الخصوص. (ص: 36 فقرة: 2 قارن مع ص: 42 فقرة: 2)، ثم إنّ مفهوم البطولة كما تصوّره الناقد في تلك المداخل مرتبطٌ بالنزعة الفردية التي تولدت مع ظهور البورجوازية الغربية والأدب الرومانسي. (ص: 34 فقرة: 2 وص: 37 فقرة: 2). وهذا ينسجم مع عنوان الكتاب الذي يضم كلمة «البطل» دالاً بالضرورة على البطولة بالمفهوم البيروني. ونحن لا نمضي إلى القول بأن هناك خللاً في الكتاب فيما يتعلق بهذه المسألة، ولكن نستطيع القول بأن الخلل قائم في عنوان الكتاب نفسه الذي كان من المفروض أن يكون على الشكل التالي «أنماط البطولة في الرواية

(*) أهملنا المتن العرضي، ولم نثبته في هذا التوزيع للأسباب التي ذكرنا سلفاً.

فصول الكتاب	خانات تصنيفية للأبطال	الروايات المقابلة		صفحات
	افتقاد البطل	عذراء دنشواي عودة الروح	المتن الفرعي	من ص 78 إلى ص 86
1	ظهور البطل البيروني	«زينب» إبراهيم الكاتب		من ص 86 إلى ص 109
	تلاشي البطل البيروني، ظهور البطل البورجوازي الصغير وتلاشي البطل	شجرة البؤس زقاق المدق		من ص 109 إلى ص 135
2	هامشية البطل	السراب أزهار الشوك شجرة اللبلاب	المتن الأساسي	من ص 139 إلى ص 196
3	تداعي البطل	سلوى في مهب الريح القاهرة الجديدة بداية ونهاية		من ص 199 إلى ص 259
4	اغتراب البطل	قنديل أم هاشم مليم الأكبر الثلاثية		من ص 263 إلى ص 351

المصرية»(*) لأن لفظ بطل يرتبط بالفرد، أو على الأصح يعطي الإنطباع للقارىء بأن البطولة المقصودة هي بالضرورة البطولة الفردية، في حين أن الكتاب يتعرض لمختلف أشكال البطولة في الرواية بما فيها البطولة الجماعية.

إن الكتاب إذاً لا يهتم بالبطل «البيروني» في الاختيار الأول وإنما بالبطل المعبر عن هموم البورجوازية الصغيرة، ولهذا السبب جاء توزيع المتن الروائي المدروس وفق ما بينا. وليس من قبيل المصادفة أن يكون الروائي نجيب محفوظ ممثَّلاً في هذا المتن بأربع روايات، وهو الذي

(*) سنقترح فيما بعد عنواناً آخر لهذا الكتاب مع تقديم مبررات لذلك تتبلور لدينا مع التحليل.

فُسِّرتْ أعماله بأنها تعبيرٌ عن هموم تلك الطبقة[85]. قد يكون لنوعية المتن الروائي الأساسي المدروس دلالة إديولوجية متوارية؟ ولكننا لن نحسم في هذا إلا بعد دراسة كيفية تعامل الناقد مع مجموع المتن المدروس[86].

جـ ـ الممارسة النقدية:

تختلف الممارسة النقدية عن المنطلقات المنهجية عند النُقاد الذين لا يستطيعون استحضار جميع المحاور الأساسية للتصور المنهجي الذي سجلوه في مقدمات أو مداخل مؤلفاتهم. ود. أحمد إبراهيم الهواري من هؤلاء الذين لم يلتزموا بما ورد في مداخل كتبهم. ولا تنحصر الممارسة النقدية في هذا الجانب وحده، إذ يمكننا أن نتحدث عن الكيفية التي وصف بها الناقد المادة الروائية المدروسة وما هو النظام الذي سلكها فيه. كيف أوَّل مضامين هذه الأعمال؟ وما هو المقياس الذي تحكم في تقويمه للأعمال من الناحية الفنية؟ ما مدى استجابة نتائج التحليل لاختبار الصحة[*]؟ ونحاول أن نتناول كل جانب من الممارسة النقدية عل حدة:

1 ـ كيف وصف الناقد المادة الروائية المدروسة؟:

عندما تحدثنا عن المتن قدمنا ملامح الوصف العام الذي خضعت له المادة المدروسة. إذ تم وضع عناوين ينضوي تحت كل منها بعض روايات المتن، وهذه العناوين تُحدِّد الصفة الأساسية المميِّزة لكل نوع من الروايات. وجميع الصفات موجهة إلى وحدة بنائية منفردة، وهي «صورة البطل»، أو حالته بشكل عام. وهكذا رأينا أن المتن الروائي تم تصنيفه على الشكل التالي:

1 ـ إفتقاد البطل.
2 ـ ظهور البطل البيروني.

---

(85) انظر أحمد محمد عطية: مع نجيب محفوظ. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1971، ص 63 - 64. وانظر يوسف الشاروني: دراسات في الرواية والقصة القصيرة. مكتبة الأنجلوالمصرية. 1967، ص 19، فقرة 2. وانظر رأيه أيضاً في كتاب آخر له بعنوان: الروائيون الثلاثة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980، ص 36 فقرة 2. ونفس الرأي نجده عند عبد الله العروي فيما كتبه تحت عنوان: الأدب والتعبير. في كتابه الإديولوجيات العربية المعاصرة. دار الحقيقة، بيروت، ط 1 ,1970، ص 250. فقرة 3.

(86) انظر اجابتنا عن السؤال المطروح عند حديثنا عن التنظيم لاحقاً.

(*) أجبنا عن هذا السؤال الأخير ضمنياً عند الكلام عن المتن، وكذلك عند دراسة الجوانب الأخرى من الممارسة النقدية، لذلك لم نكن في حاجة إلى إفراد عنوان خاص بهذه المسألة. انظر زيادة توضيح هذه النقطة في خلاصة تحليلنا لكتاب الناقد.

3 ـ تلاشي البطل وظهور البطل البرجوازي.
- هامشية البطل
- تداعي البطل
- اغتراب البطل

أما الأساس الذي اعتمد في الوصف فهو سوسيولوجي في المقام الأول. غير أننا نجد إلى جانب ذلك استخدام أسس منهجية أخرى في الوصف التفصيلي لكل نمط روائي.

ونحاول الآن مناقشة هذا التصنيف بما في ذلك وصف الجانب الجمالي، على أن نتحدث عن الأسس المنهجية بتفصيل عند الكلام عن التأويل.

ـ اختلال مفهوم البطل عند الناقد:

بينا سابقاً أن اختيار مفهوم البطل كمحور للدراسة، وإثبات هذا المفهوم في عنوانها حَصَرَ رؤية الناقد والقارىء معاً في إطار البطولة الفردية، بينما رأينا أن الدراسة ميزت بين أشكال متعددة لصورة البطل بما فيها افتقاد البطل وتلاشيه، وقد ظهر اختلال مفهوم البطل عند الناقد عندما رأيناه يركز في بداية الفصل الأول على مسألة ظهور البطل البيروني في الأدب الانجليزي، حيث تبين القارىء بأن الناقد **يجعل مفهوم البطل قاصراً على البطل البيروني وحده**، وهو بطل ظهر في سياق ازدهار الأدب الرومانسي (ص: 36) ونهضة البرجوازية الأوروبية وانتشار فلسفتها الليبرالية (ص: 31 - 32).

ومما يؤكد هذا التوجه أن الناقد بدأ يتحدث فيما بعد عما سماه **بأختفاء الشخصية** الفردية كبطل، ليظهر الرجل العادي، وذلك، من عَصْرِ تطور البرجوازية إلى المرحلة الاحتكارية، يقول:

«وما نظام (الكارتل) (. . .) إلا صورة من صور السيطرة الجماعية الاقتصادية (التي) من شأنها أن تبتلع جهود الفرد وتخنقه» (ص: 39).

ونرى الناقد يربط بشكل واضح بين هذا الوضع الاقتصادي والاجتماعي للبرجوازية الاحتكارية، ومسألة اختفاء البطل فيقول:

«ويهمنا مما سبق أن نصل إلى حقيقة مفادها أنه باختفاء «الفردية» نتيجة لتغير طبيعة النظام الاقتصادي من آقتصاد تنافسي ليبرالي يمجد الفرد والفردية، ويطلق لهما العنان إلى اقتصاد إحتكاري، نتيجة لهذا طرأ تحوُّلٌ مماثل على صورة البطل، أدى إلى عدم الاهتمام بالشخصية الفردية كبطل ثم اختفائها ليظهر الاهتمام بالرجل العادي، ومشاكله، وهمومه». (ص: 41).

ويتأكد اختلال مفهوم البطل عند الناقد حينما نراه لا يميِّزُ بشكل واضح بين مفهوم

البطل، ومفهوم الشخصية فيستشهد بكلام: «آلان رُوب غرييه» عن الشخصية التقليدية، والشخصية المعاصرة (ص: 43)، فهل أصبحت كل شخصية في الرواية تمتلك حق الوصف بالبطولة؟

ولعل الناقد كان يحس بين الحين والآخر بأن منطلقه الأول ـ بما في ذلك عنوان دراسته، وتركيزه على ربط البطولة بالبطل البيروني ـ كان يشده دائماً إلى نموذج واحد للبطولة، في الوقت الذي يقوده مسار بحثه، والتصنيفات الوصفية التي كان يضعها، إلى توسيع مفهوم البطولة ليتعدى البطل البيروني. فنراه يتحدث، بعد أن لاحظ اختفاء البطل البيروني، عن «البطل غير البطولي»، وعن تلاشي الصورة التقليدية للبطل وغيابها من الرواية الحديثة (ص: 44-45). ان الحديث عمّا يسمى «ضد البطل Anti-héros» أو البطل الناقص البطولة عند «ستاندال Stendhal»، لم يُقصد به أبداً تلاشي البطل أو غيابه، ولكن قُصد به تغيُّر مواصفاته التي كان يحملها في النماذج الروائية السابقة[87].

هكذا إذاً أصبحنا نجد أنفسنا أمام أشكال متعددة للبطل، بل إننا قد لا نجد بطلاً على الإطلاق كما يتبين من خلال العنوان الذي وضعه فيما بعد: «افتقاد البطل» (ص: 78). وقد اقترحنا سابقاً أنه كان من الضروري أن يضع الناقد عنواناً يفسح المجال للحديث عن أشكال «البطولة» المتعددة حتى يتحقق نوع من الإنسجام بين عنوان الدراسة، ووصف المادة المدروسة.

ـ تعددية مفاهيم البطولة

● **مفهوم البطل البيروني:** أخذ الناقد هذا المفهوم من تراث الأدب الانجليزي ذي النزعة الرّومانسية. والتسمية منسوبة هنا بالذات إلى الشاعر، والمسرحي «بيرون Byron» (1788 - 1824) غير أن نوعية البطل الذي استخدمه «بيرون» وجدناها عند جملة من المبدعين الفرنسيين والأنجليز. ويتميز البطل البيروني بتعبيره عن «حيرة الإنسان، وثورته على ما يراه ظلماً، وتمرده الميتافيزيقي وضلاله في سبل لا يهتدي فيها تفكيره، في حين هو مسوقٌ إلى السير فيها»[88]. وقد ذكر د. غنيمي هلال أن الشاعر الألماني «كوت» كان أول من حدد معالم هذا البطل في روايته «آلام فارتر». إلا أن شهرة «بيرون» و«شيلي» أخملت ذكر «كوت»[89].

---

(87) انظر: Jean-Yves Tadié: Le récit poétique. P.U.F. P. 14.

(88) انظر ما ذكره: د. غنيمي هلال في كتابه: الأدب المقارن. دار الثقافة ـ دار العودة، ط 5 (دون سنة الطبع)، ص 316 - 317.

(89) المرجع السابق، ص 338 - 339.

ويفترض الناقد د. الهواري أن مثل هذا البطل موجود في الرواية العربية لأن الظروف نفسها التي أوجدت البطل البيروني توجد أيضاً في العالم العربي. وهنا يحاول تحليل واقع البرجوازية العربية، مستخدماً في ذلك الأدوات المنهجية الاجتماعية التي أعلن عنها في المقدمة، متحدثاً عن البرجوازية المصرية والمصالح التي تكونت لها في مواجهة الاقطاعية التي كان يقوم عليها النظام المملوكي. (ص: 64) ونظراً لأن البرجوازية تبنت الفكرة القومية بسبب تأثير الفكر الليبرالي ممثلا في آراء لطفي السيد فإنها كانت مدفوعة إلى البحث عن البطل(ص: 65 - 66)، وقد جاءت بعض الروايات تعبيراً عن أثر الفكر الليبرالي هذا، لأنها أعطتنا أيضاً صورة للبطل البيروني. ومن هذه الروايات «زينب» لمحمد حسين هيكل، و«إبراهيم الكاتب» للمازني (ص: 69).

● **افتقاد البطل**: هل يصح أن نتحدث هنا عن مفهوم للبطل، في الوقت الذي نتحدث فيه عن لحظة طلب البطل أو البحث عن بطل؟ ذلك أن الناقد قد أصر على اعتبار هذا العنوان مشيراً إلى مرحلة ما قبل ظهور البطل البيروني في الرواية العربية. وقد قدم مثالين عن مرحلة افتقاد البطل: رواية «عذراء دنشواي» لمحمود طاهر حقي، ورواية «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، وقد بين من خلال التحليل المبتسر للرواية الأولى أنها تخلو من البطل الفرد (ص: 78 - 80). غير أنه عندما تناول النموذج الثاني قدم الدليل على عدم تمثله لفكرة افتقاد البطل التي وضعها كعنوان يحدد نوعاً روائياً عربياً. ذلك أنه يثبت من ناحية أن الرواية تحوي بطلاً فرداً هو محسن، ولكنه يهمله فيعتبر الشعب هو البطل الحقيقي، وقبل ذلك كله يعتبر الشعب في تطلعه إلى «سعد زغلول» قد خلق بطلاً جديداً للرواية وهكذا تقدِّمُ لنا الرواية التي يفترض الناقد منذ البداية أنها تخلو من البطل، أشكالاً متعددة من الأبطال، ولنتأمل كلام الناقد في هذا الصدد:

«تُعَدُّ «عودة الروح» دالّةً اجتماعية على صعود البرجوازية المصرية، وبشيراً بتصديها للعمل الوطني الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وبحثها عن البطل بين صفوفها، وكان البطل الذي يشِي به العمل الفني هو «سعد زغلول».. هذا المنظور يفسر لنا كيف أن الشعب في بحثه عن البطل الذي يقوده كان هو البطل الفعلي، ومن ثم فلم أنظر إلى «محسن» وحده على اعتبار أنه البطل في الرواية بل تطلعت إلى «الشعب» بوصفه البطل الحقيقي المحرك لشخصيات الرواية». (ص: 81).

إن سبب هذا التردُّد راجع دائماً إلى عدم تحديد مفهوم البطل الذي يريد الناقد أن يبحث عنه، هل هو الشخصية الرئيسية في الرواية؟ وهنا لا بد من اعتبار البطل وحدة بنائية داخل عالم من العلاقات، أي أنه لا يتحدد إلا بالنسبة للوضع المتميز الذي يأخذه ضمن العلاقات القائمة بين مجموع شخصيات الرواية، بحيث يتبين لنا أنه بالإضافة إلى أنه واحد من الشخصيات فهو يحرز على صفة البطولة بالنظر إلى الموقع الأساسي الذي يحتله

في الرواية، وفي هذا الصدد حدد أحد النقاد البطل بأنه الشخصية التي تأخذ صفة «البطل» «من خلال تفاعلها مع الشخصيات الأخرى في القصة، ومن خلال الأحداث القصصية (...)، من خلال... قوى أخرى موجودة في بنية النص القصصية التحتية»[90]. وهل يريد الناقد د. الهواري أن يبحث عن البطل باعتباره رمزاً دالاً على شيء آخر؟

الواقع أنه كان حائراً بين البطل كوحدة بنائية في الرواية، وبين البطل كرمز لقوى أخرى يمكن استنتاجها عند تأويل الرواية. وبين هذا الفهم وذاك بقيت مسألة «افتقاد البطل» دون تحديد واضح، لأننا نجد أنفسنا أمام وفْرة متعددة للأبطال.

● **تلاشي البطل**: نواجه المشكل نفسه عند الناقد فيما يتعلق بتلاشي البطل عندما درس رواية «زقاق المدق»، إذ نراه يلغي البطولة الفردية في هذه الرواية ليبحث عن البطولة الرمزية، وهكذا يتوصل إلى أن

- □ الزمن ـ هو البطل (ص: 111).
- □ التغيير الاجتماعي ـ هو البطل (ص: 122).
- □ الزقاق ـ هو البطل (ص: 124).

هذا فضلاً عن أننا نجد تحت مفهوم البطل البرجوازي، مفاهيم فرعية يصعب تحديد الفرق بينها:

- □ هامشية البطل.
- □ تداعي البطل.
- □ اغتراب البطل.

إذ ليس هناك ما يمنع من أن يكون بطل من هؤلاء يحمل في الوقت نفسه مجموع تلك الصفات لعدم تعارضها البيِّن.

هذه الملاحظات تُظهِرُ لنا إلى أيّ حدٍّ اعتمد وصفُ المادة الروائية (المتن الروائي) على محدداتٍ غير متماسكة يتعذر معها الاقتراب من حقيقة المتن المدروس.

---

(90) مشهور مصطفى: كيف ترى إلى البطل المعاصر من خلال «ألف ليلة وليلة». الفكر العربي المعاصر، (عدد خاص عن البطل في الرواية المعاصرة)، ع: 24، ربيع 1985، ص 94. والجدير بالذكر أن القانون نفسه الذي يتحدد به البطل ينطبق على تحديد نوعية الشخصية عموماً انظر:
R.Bourneuf et R. Quellet: L'univers du roman. puf 1981 P. 150.

الوصف الجمالي للشكل الروائي:

إن الاهتمام بالجانب الجمالي في أي عمل نقدي مهما كان المنهج المتبع فيه، يعد عملاً مشروعاً ما دام لا يخل بالأطروحات التي تحدد منطلق الناقد. وفي هذه النقطة بالذات يبدو أن الناقد ـ وهو يصف المادة الروائية التي يشتغل عليها ـ قد بقي في حدود ما اقترحه في مقدمته المنهجية، على الأقل في جانب الاهتمام بالشخصية الروائية الممثلة بالبطل. ذلك أن أغلب الملاحظات الجمالية والفنية كانت تهم البطل في الروايات المدروسة.

أما الاقتراح الكبير الذي وضعه في المقدمة، وهو محاولة تبيُّن العلاقة بين الشكل الأدبي والبنية الاجتماعية فقد بقي دائماً في حدود صورة البطل، فقد تبين لنا أنه صنَّف فعلاً روايات المتن المدروس وفق نوعية الأبطال، كما فسَّر ـ وفقاً لمنطقه الخاص ـ هذه النوعية تبعاً لحالة الطبقات الاجتماعية، ونوعيتها. أما الشكل الروائي ككل فلم يخضع لمثل هذا التفسير، ولعل الناقد نفسه كان لا يطمع في مثل هذا العمل ـ الذي له في نظرنا أهمية أكثر ـ لأنه أشار إلى عدم اهتمامه بدراسة البناء الروائي (ص: 12).

ولن نعود هنا إلى ذلك التصنيف العام الذي قام به الناقد للروايات حسب نوعية الأبطال، ولكننا سنكتفي بالإشارة إلى تصنيفات من نوع آخر تهم الصورة الفنية لحياة البطل في الرواية، أو تهم العلاقة القائمة بين مجموع الشخصيات في الرواية.

استخدم المؤلف بعض المصطلحات لوصف أنماط الشخصيات الروائية:

- الشخصية المستديرة (ص: 282).
- الشخصية المسطحة (ص: 283,179).
- الشخصية اللولبية (ص: 179).
- الشخصية الثابتة (ص: 196).
- الشخصية النامية (ص: 236).

وأغلب هذه المصطلحات مأخوذ من الناقد الانجليزي «فورستر» وخاصة من كتابه «أركان القصة»(*) وقد أشار إليه المؤلف في قائمة المراجع فقط. (ص: 362) مع الاكتفاء بذكر اسم الناقد في المتن وإهمال الإحالة الدقيقة (ص: 236) على الرغم من أنه اقتطف من الكتاب فقرةً يشرح فيها «فورستر» معنى الشخصية المستديرة والشخصية المسطحة والشخصية النامية:

(*) هذه ترجمة خاصة للدكتور الهواري، والترجمة الشائعة لعنوان هذا الكتاب جاءت كالتالي وهي الأصح: مظاهر الرواية. لأن عنوان الكتاب الأصلي: **Aspects of the novel**.

«. . . والمحك للشخصية المستديرة هو: هل هي قادرة على إثارة الدهشة فنياً بطريقة مقنعة؟ فإذا لم تدهشنا تعتبر مسطحة. . . والشخصية النامية تمثل اتساع الحياة داخل صفحات الكتاب»[91].

أما مصطلح «الشخصية اللولبية» فيعني وفق الاستخدام الذي جاء في السياق أن الشخصية مضطربة لا يقر لها قرار (ص: 179) ومن الطبيعي أن تكون الشخصية الثابتة، الوجه المعاكس للشخصية النامية:

ومن الملاحظات العامة التي يسوقها المؤلف عن علاقة الشخصيات بالبناء العام:

- الشخصيات لا تشكل جزءاً من خطة الرواية العامة (ص: 110).
- النجاح في رسم الجو النفسي الذي يحيط بالشخصيات وهو يسمى التصوير الدرامي (ص: 112).
- انعدام تفاعل الأبطال مع البيئة (ص: 195).
- شخصيات تجمعها الصدفة (ص: 179).
- بناء الشخصيات يتسم بالثراء والغنى في حياتها الداخلية والخارجية (ص: 341).

وقليلاً ما يلجأ الناقد في الوصف الجمالي للنص، إلى دراسة الأسلوب مثلما كان شائعاً في النقد الروائي التاريخي[92]، ولعل نقاد الرواية الاجتماعيين بدأوا يتجهون إلى الاهتمام بالبناء الروائي، وربما يرجع ذلك لشعور خفي بأهميته، وبأنه البديل الحقيقي لدراسة الأساليب البلاغية التي تبقى عادة في حدود الجمل، ووصف الفقرات. وعموماً فالمقاييس البلاغية في النقد الروائي الاجتماعي كادت تختفي لصالح بلاغة الخطاب الروائي، التي ظهرت في مؤلفات النقاد الأنجليز منذ وقت مبكر، وعلى رأسها كتاب «بناء الرواية» لأدوين موير وكتاب «مظاهر الرواية» لفورستر. ويندر أن نجد ناقداً في الرواية العربية لم يذكر ضمن قائمة المراجع المعتمدة كتاب «موير» بشكل خاص، لأنه تُرْجِمَ في وقت لم يكن فيه النقد الروائي قد شكل بعض الأصول النقدية المتعلقة بالبناء الروائي، لأن النقد البلاغيّ الشعري كان لا يزال يهيمن بشكل عام. وهذا الكتاب يقوم على التصنيف الجمالي لأنواع الروايات. وقد حدد المؤلف منذ بداية الفصل الأول غرضه الجمالي والبنائي فقال:

---

(91) أورد الناقد هذه الفقرة بين مزدوجتين دون أن يُحيل على المرجع مكتفياً بالعبارة التالية على الهامش (صفحة 90 من الترجمة العربية التي ارتضاها الباحث) دون الاشارة إلى الكتاب: مع غموض نسبي في العبارة الواردة. انظر ص 236.

(92) انظر بعض الملاحظات الأسلوبية في صفحتي: 112 - 113 من كتاب الناقد.

«غرض الكتاب دراسة الأسس التي يقوم عليها بناء الرواية، ومن الواضح أنه لا يمكن حصر تلك الأسس في مثال لرواية واحدة مهما يكن شأنها. وعلى ذلك فسوف إتبع المنهاج التالي: سأقسم الرواية إلى أقسام أولية، ولكن يسهل التعرف عليها، ولن أعنى بنوع واحد في البناء فحسب، بل بعدة أنواع، وسأكشف، إذا تيسر ذلك، عن القوانين التي تعمل في كل منهما، وأجد المبرر الجمالي لتلك القوانين، ثم سأحاول أن أبين أن هذه القوانين في كل مظاهرها تنبع من ضرورة عامّةٍ وتستهدي مبدأ عامّاً»[93].

إن دراسة الجانب الجمالي في عمل «د. الهواري» لا تقتصر على وصف نوعية الشخصيات، وتحديد خصائصها، ووصف علاقتها بالبناء العام بل تتجاوز ذلك إلى إصدار أحكام القيمة، التي تستند أساساً إلى الذوق الخاص، ولكن هذه الأحكام تكاد تكون لاغية التأثير بسبب ندرتها[94] على خلاف ما رأينا في النقد الروائي التاريخي. ويفسر ذلك بدايةُ اكتشاف الناقد العربي للمقاييس البلاغية الجديدة الخاصة بتحليل الخطاب الروائي وهي تقوم على تحليل الوحدات الكبرى لبناء الرواية: الشخصيات، الأحداث، المواقف.

2 ـ التنظيم:

لاحظنا في الوصف أن الناقد وضع تصنيفاً للرواية يقوم على أساس نوعية البطل، وحضوره أو عدم حضوره في الرواية، وهو تصنيف يحتوي عنصراً شكلياً متعلقاً بالشخصية الأساسية في الرواية كما أنه لا يخلو من دلالة مضمونية بحكم أن الشخصية الرئيسية تعكس غالباً موقف الكاتب في الرواية، ويتجلى التصنيف المتعلق بالشكل في التقسيم الوارد في الفصل الأول.

1 ـ افتقاد البطل.
2 ـ ظهور البطل البيروني.
3 ـ تلاشي البطل البيروني وظهور البطل البرجوازي الصغير.

وإن كان تعيين البطل البيروني، والبرجوازي الصغير فيه دلالةٌ على مضامين إنسانية واضحة. غير أن التحديد النوعي للأبطال اعتماداً على مواقف ورؤًى لها علاقة بمضامين الرواية الأساسية، يظهر في الفصول الثلاثة الباقية من الدراسة:

---

(93) ادوين موير: بناء الرواية. ترجمة ابراهيم الصيرفي. مراجعة د. عبد القادر القط. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر. 1965، ص 3.

(94) انظر أغلب نماذج أحكام القيمة في الصفحات: 112 - 116 - 127 - 180 - 210 - 213. وسنفصّل الكلام عن هذه الأحكام في جانب الحديث عن التأويل لاحقاً.

□ هامشية البطل.
□ تداعي البطل.
□ إغتراب البطل.

وقد أشرنا سابقاً إلى أن تنظيم المادة الروائية المدروسة وفق هذا التصنيف لا يتلاءم مع عنوان الدراسة من ناحية، كما لا يتلاءم مع الاهتمام بالمداخل الخاصة بالبطل البيروني من ناحية ثانية، فالتقسيمات التي قدِّمت في الفصل الأول تمثل هيكليّة عامة لموضوع الكتاب غير أن الفصول الثلاثة الباقية لا تسير في اتجاه النظام الذي تمّت صياغته، بل يؤخذ الجزء الثالث من الفصل الأول، ويتم توسيع الكلام فيه وهكذا يصبح نظام المادة مستجيباً لتخطيط ضمني غير معلن من طرف الناقد، وهو يكشف أن الدراسة في الأساس ليست في الواقع خاصة بصورة البطل في الرواية المصرية بشكل عام، ولا هي خاصة بالبطل البيروني، بل هي مهتمة **بصورة البطل البرجوازي الصغير في الرواية المصرية**. هل هذا يعني أننا نقترح عنواناً آخر لهذه الدراسة يحمل هذه الصيغة؟ نعم؛ فبالنظر إلى أهمية الفصول الثلاثة في الدراسة يمكن أن يتلاءم هذا العنوان مع توجه الدراسة، وتنظيمها، تماماً كما يصلح العنوان المقترح سلفاً(*) إذا نظرنا إلى التصنيفات الواردة في جميع الفصول. أما الشيء الأكيد فهو أن عنوان الدراسة الذي وضعه الناقد لا يستجيب، لا لتصنيف الروايات المدروسة ولا للأهمية التي يلقاها البطل البرجوازي الصغير في الرواية من خلال الفصول الثلاثة الأخيرة من الدراسة.

لماذا الاهتمام بصورة البطل البرجوازي الصغير أساساً؟ هل وراء هذا موقف اديولوجي مبطن؟ يمكننا أن نعتمد هنا على بعض الإشارات التي وردت في الفصل الأول فإنها توضح تحيزاً إديولوجياً واضحاً للناقد إلى جانب البرجوازية الصغيرة، وهي إشارات قليلة، وضائعةٌ في هذا الفصل، غير أنها تمتلك أهميتها فقط بالنظر إلى الاهتمام البالغ الذي حظيت به صورة البطل البرجوازي في فصول الدراسة الأخيرة. من هذه الإشارات قول الناقد:

«لا يمكن تفسير تلاشي البطل البيروني في الرواية المصرية تفسيراً يستند إلى تحليل اجتماعي دون محاولة رصد المتغيرات التي طرأت على البرجوازية المصرية البازغة، والتي بدأت زراعيةً ثم تحولت إلى صناعية احتكارية، وما استتبع ذلك من ظهور البرجوازية الصغيرة ومحاولتها أن تصمد أمام جبروت البرجوازية الكبيرة» (ص: 69).

هذا عن التنظيم العام في مجموع الدراسة، أما عن التنظيم الذي خضعت له النماذج

(*) انظر ما قلناه بصدد هذا العنوان سابقاً في آخر كلامنا عن المتن.

الرواية في التحليل، فهو يتبع الخطة التالية في الغالب:

• يُقَدِّم تلخيصٌ عامٌ للرواية يتناول أغلب صفحات التحليل، وتتخلله مناقشةٌ لبعض المضامين على طريقة التحليل الموضوعاتي أو طريقة التحليل الذي تقوم به سوسيولوجيا المضامين.

• يقدِّمُ أحياناً تحليلٌ اجتماعي مادي مختصر، ولعل الاختصار في هذا الجانب كان بسبب تفصيل الكلام عن هذا التحليل في الفصل الأول الذي يمكن اعتبار الجزء الأول منه مدخلاً حقيقياً في سوسيولوجيا الرواية.

• يتم الانتقال أخيراً إلى بعض الملاحظات الجمالية المتعلقة بالبطل، أو البناء الروائي العام. وقد يتخلل ذلك بعض أحكام القيمة.

إن خطاب التقديم أو التلخيص أو عرض أحداث الرواية، يحتل القسم الأكبر مما نطلق عليه «تجوُّزاً» تحليلاً، وهذا الخطاب يقدِّم دليلاً ملموساً على تَلَكُّؤ واضح في إتمام خطة البحث وجعلها منتجة بفعالية. وتجدر الإشارة إلى أن خطاب التلخيص كان يطغى أيضاً على معظم المحاولات الأولى في نقد الرواية، وقد أكد هذه الحقيقة بالنسبة للنقد السوري خاصة نبيل سليمان: حيث قال: «إن النقد ـ يقصد النقد الروائي ـ جاء أيضاً يشكو من ميوعة حدوده ومصطلحاته وغلبة التلخيص، أو التقريظ أو التصنيف المجاني عليه»[95].

ولا بأس أن نقدم هنا تقديراً تقريباً لهيمنة خطاب التلخيص في تنظيم الدراسة، ذلك أن بداية استخدام هذا الخطاب كانت عند الصفحة 87 من الكتاب لأن الأقسام السابقة من الكتاب أغلبها مقدمات ومداخل تمهيدية، بينما تهتمُّ الأقسام الباقية بتحليل النصوص الروائية، وقد حاولنا إحصاء صفحات التلخيص أو إعادة سرد الأحداث الروائية، مع إدخال التعليقات التيماتيكية، فوجدناها تناهز 113 صفحة بالتقريب. وإذا عرفنا بأن الصفحات المرصودة للتحليل المباشر لا تتجاوز: 268 صفحة(*) فهذا يعني أن خطاب التلخيص يشغل نسبة مئوية قدرها 42,16% من حجم التحليل.

وإذا نحن أضفنا إلى هذا كله إفراط الكاتب في الاستشهاد بحيث بلغت بعض النصوص المستشهد بها صفحتين كاملتين[96] إلى الحد الذي استهلكت فيه النصوص

---

(95) انظر مقالةَ: النقد والرواية السورية. مجلة «الطريق» عدد: 3-4، 1981، ص 221.

(*) لم نحتسب هنا إلا الصفحات المرصودة لتحليل النصوص الروائية، ابتداء من أول خطاب للتلخيص وقد أشرنا أنه جاء عند الصفحة 87 من الكتاب.

(96) انظر خطاب الاستشهاد في الصفحات التالية: 79 - 143 - 145 - 146 - 163 - 164 - 214 - 216 - 218 - 314 - 316 - 335 - 337.

الخارجية مساحة التحليل الفعلي ـ فإننا لا نشك في أن مثل هذا التنظيم ينعكس على القيمة العلمية للدراسة. والواقع أن كثيراً من الدراسات التي كُتبت في إطار المنهج السوسيولوجي لجأت إلى التلخيص والاستشهاد مع تعليقات طفيفة هنا، وهناك[97].

ويتجلى طابع خطاب التلخيص في تقليد الناقد لأسلوب السرد الذي تستخدمه الروايات ذاتها بحيث تتحول الدراسة إلى سرد قصصي سريع يستخدم الفواصل، والانتقال إلى السطر من أجل تكثيف الأحداث، وإن كان الناقد في بعض الحالات لا يستغني حتى عن مقاطع الحوار (ص: 216 - 217 على سبيل المثال). ونقدم هنا نموذجاً لأسلوب السرد التلخيصي من دراسته لرواية «أزهار الشوك» لمحمد فريد أبو حديد معتمدين فقط على بدايات الفقرات التي تعلن عن استمرارية السرد القصصي والغياب التام لطابع التحليل النقدي:

- رأى فؤاد في بعض وقفاته «عوداً ضئيلاً تتقاذفه ....(ص: 163).
- هذا ما بدا له في وقفته .... (ص: 163).
- بدت الحياة في عيني فؤاد كقبض الريح .... (ص: 164).
- فؤاد طالب يدرس القانون بكلية الحقوق ....(ص: 164).
- وكان لرحُّومة ابنةٌ في السابعة عشرة ....(ص: 164).
- وقصَّ رحُّومة على فؤاد مصير «سلومة» ....(ص: 165).
- وأراد «قوية» أن يزور شقيقه ....(ص: 165).
- ورأى فؤاد أنه واقف على مقربة منهما ....(ص: 165).
- أحسَّ فؤاد أنَّ هناك عاطفة قوية متبادلة....................(ص: 166).
- ومرت الأيام، وانقضت العطلة الدراسية ....(ص: 166).

---

(97) انظر على سبيل المثال: كتب نقد الرواية ذات الملمح الاجتماعي: د. علي الراعي: **دراسات في الرواية المصرية**. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. 1964. د. يوسف عز الدين: **الرواية في العراق تطورها، وأثر الفكر فيها**. قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية (المنظمة العربية للثقافة والعلوم) القاهرة. 1973، وقد أشار المؤلف في التقديم إلى طابع دراسته التلخيصي، والتقديمي، ص 7. وانظر كتاب محمد أبو خضور: **دراسات نقدية في الرواية السورية**. منشورات اتحاد كتاب العرب. دمشق 1981، يُنظر للدراسةِ الأولى في هذا الكتاب على الأخص، ابتداءً من ص 13.

وإذا عرفنا أن أسلوب السرد التلخيصي هذا يستمر مهيمناً على التحليل إلى الصفحة: 179 أدركنا إلى أي حد تحوَّل النقد إلى «سرد» من الدرجة الثانية في يد المؤلف.

إن تنظيم خطوات الدراسة يُبيِّنُ كما لاحظنا، خضوع الدراسة لتخطيط غير معلنٍ عنه، يؤكِّدُ اهتمام الناقد برؤية البرجوازية الصغيرة، وتحيزه لجانبها، كما يؤكد من جانب آخر بَعْضَ الصعوبات التي واجهها الناقد في التحليل بسبب طغيان خطاب التلخيص على نظام التحليل.

3 ـ التأويل:

إن الحديث عن التأويل في كتاب د. الهواري يقتضي تفصيل الكلام عن الخلفية المنهجية ذات الطابع التأويلي. ويمكن القول بأن الناقد لم يلتزم بما كان حدده في المقدمة، فإلى جانب الاستخدام الغالب للتحليل الاجتماعي، والاقتصادي بمنظور المادية التاريخية، نراه يستخدم بعض قوانين الأساس المستمدة من مناهج أخرى، ويمكن حصر تنويعات المنهج في الجانب التطبيقي على الشكل التالي، وذلك حسب الترتيب التنازلي في الأهمية:

- نقد اجتماعي جدلي محايد.
- نقد إديولوجي عقائدي متحيز(*).
- نقد نفسي ونفساني.
- نقد تاريخي مثالي.
- نقد جمالي تقويمي.
- نقد موضوعاتي.

النقد الاجتماعي الجدلي المحايد:

منذ بداية الفصل الأول من الدراسة قدم الناقد تحليلاً لوضعية البرجوازية الغربية اعتماداً على الأساس الاقتصادي مقتفياً في ذلك آثار النقاد الجدليين الأوائل الذين تمت الإشارة إليهم في القسم الأول. (3 ـ أ) وخاصة «بليخانوف». وقد استخدم الناقد مصطلحات كثيرة وردت في المنظومة الفلسفية والاقتصادية الماركسية:

(*) نستخدم هنا المفهوم اللينيني للإديولوجيا ـ فهو أكثر المفاهيم المتداولة في الحقل الأدبي. وهو المفهوم الذي استخدمه لوكاتش. والإديولوجيا في هذه الحالة أقرب إلى مفهوم الحزبية. انظر مجدي وهيبة: أية اديولوجيا؟ مجلة فصول عدد 4 سبتمبر 1985، ص 34. عمود 2. فقرة 4-5. وانظر تحديدنا لمفهوم الإديولوجيا بمعناها السياسي في الجزء الأول من القسم الأول.

الرأسمالية التجارية (ص: 32) ـ الليبرالية (ص: 31). البرجوازية، الطبقة الوسطى، الأرستقراطية، النظام الاقتصادي الرأسمالي، الامبريالية البرجوازية الاحتكارية، رأسمالية صناعية... إلخ. ونقدم الآن نموذجاً عن الخطاب السوسيواقتصادي الذي استخدمه الناقد:

«تبين كيف أن أعضاء المجتمع الدولي قد أخذوا من التكتل الاقتصادي وسيلةً لمواجهة مشكلاتهم الاقتصادية والسياسية بعد أن فشلت السياسة الليبرالية لمبدأ حرية التجارة الذي بات يهدِّد مستويات التشغيل في كثير من الدول. وما نظام (الكارتل) ـ حيث يتفق عدد من المشروعات على تقسيم الأسواق فيما بينها بحيث يختص كل مشروع بأسواق معينة لا يزاحمه فيها مزاحم، وتحدد فيه أسعار بيع المنتجات، وحصة كل عضوٍ في الانتاج ـ أو (التراست)؛ حيث تسيطر مجموعةٌ من الشركات الاحتكارية على فرع معين من الصناعة بكامله ـ إلا صورة من صور السيطرة الجماعية الاقتصادية التي من شأنها أن تبتلع جهود الفرد، وتخنقه» (ص: 39).

هذا التحليل الاقتصادي الذي يستمد أصوله من الاقتصاد الماركسي، يُسْتَخْدَمُ لتعليل تلاشي النزعة الفردية، وبالتالي تلاشي صورة البطل في الرواية الغربية المعاصرة. (ص: 41).

ولا يُغفل الناقد دور الفكر في التحليل السوسيولوجي بل يُفرِدُ قسماً خاصاً لدراسة الأساس الفلسفي للبرجوازية الغربية (ص: 32) كما يتحدث فيما بعد عن الفكر القومي العربي، بعد أن حلل الجانب الاجتماعي، والاقتصادي للبرجوازية العربية. (ص: 64 - 65).

إن غلبة التحليل الاجتماعي، والاقتصادي تركزت في الفصل الأول حينما كان الناقد يقدِّم تأويلاً شمولياً لأشكال الروايات المكوِّنةِ للمتن المدروس، ذلك أن تغيُّر صورة البطل، وحضوره أو غيابه أو تلاشيه كلّها تابعةٌ للمتغيرات الاقتصادية والاجتماعية.

فَقَبْلَ ظهور البرجوازية العربية وعند سيادة الطبقة الاقطاعية كانت الرواية تصوِّر حالة افتقاد البطل. (ص: 59).

وعند ظهور البرجوازية، وسيادة الفكر الليبرالي ظهر البطل البيروني. وعند تحول البرجوازية العربية إلى برجوازية احتكارية، ظهر البطل المعبر عن البرجوازية الصغيرة بعد أن تلاشى البطل البيروني. (ص: 41).

وقد اتّبع الناقد في هذا التأويل الخط نفسه الذي سار عليه البطل في الرواية الغربية،

بما في ذلك العوامل التي كانت فاعلة في هذا التطور، ولم تظهر خصوصيات الواقع العربي، وخصوصيات الرواية العربية في هذا التحليل إلا في جوانب متعلقة بطبيعة الموضوعات التي أثارتها الرواية العربية. ثم في الإشارة إلى تبعية البرجوازية العربية للاستعمار الخارجي بأشكاله المختلفة (ص: 65 فقرة: 1).

إن التحليل الاجتماعي يحافظ على وجوده العام في مجموع الدراسة، إلاّ أنّه يَنْسَحِبُ في الفصول الثلاثة الأخيرة بسبب تدخل مناهج أخرى. وعلى العموم، يمكن أن نجد خلال تحليل النصوص الروائية تفسيرات اجتماعية تتحدث عن الصراع الطبقي (ص: 306) أو السياسي (ص: 63-65، 67، 70) مما له علاقة بالمنهج الجدلي.

وعلى غرار النقاد الروائيين الذين مثلوا النمط النقدي الاجتماعي الثاني، وجدنا د. الهواري يتخلى أحياناً عن النظرة الجدلية ليتبنى الرؤية الانعكاسية لعلاقة الرواية بالواقع، ولا تبدو هذه المسألة غريبة ما دام قد سجَّل في مقدمة كتابه أن «البطل انعكاس للواقع الاجتماعي» (ص: 9).

إن الناقد في الجانب التطبيقي لا يهتم كثيراً بالتمييز بين النص والواقع، بل هو ينتقل من مكونات النص إلى مكونات الواقع دون اكتراث بذلك. فنرى الناقد يعتبر الرواية مادة لرسم شخصيات الواقع، إذ ينظر إلى الشخصية المرسومة في ذاتها، كأنها تحمل قيمة خاصة لمجرد أنها مصورة في الرواية على غرار ما هو موجود في الواقع (ص: 299 فقرة: 3). وينظر إلى الرواية أيضاً كواجهة تُعرض فيها المشاكل اليومية للمجتمع: الروتين الحكومي، أنماط الموظفين وعقلياتهم، الرشوة، الزيف السياسي (ص: 116 - 117)[98]. ها هنا يعتمد الناقد على تحليل يرتبط بسوسيولوجيا المضامين (La Sociologie des contenus) التي لا يهمها من الأدب إلا الجانب الوثائقي، والوظائف التعيينية (Dénotative) التي ترتبط بوقائع التاريخ[99]، في حين أن السوسيولوجيا الأدبية الجدلية تنظر إلى العالم الروائي كوحدة كلية ينبغي إدراك العلاقات القائمة بين مكوناتها لاستخراج إديولوجيا الكاتب، أي موقفه من الواقع، أو ما يماثل رؤيته للعالم[100]. والتأويل في الحالة

---

(98) انظر أيضاً: محاسبة الشخصية الروائية مباشرة وكأنها شخصية واقعية، ص 240. وانظر مواطن أخرى يظهر فيها الطابع الانعكاسي لتعامل الناقد مع النص الروائي، ص 115 - 237.

(99) انظر الإشارة إلى سوسيولوجيا المضامين وتميُّزها عن مختلف أنماط السوسيولوجيا الأدبية الأخرى: Pierre V. Zima. **Pour une sociologie du texte litteraire** 10/18. 1978, P. 10 - 11.

(100) انظر تأكيد ما يقارب هذا التصور في كتاب: Michel Zéraffa. **roman er société.** Pesses. U. de France. 1976. P. 87.

الأولى يتخذ صُورة ميكانيكية واضحة لأن محتوى النص يُـرْجَعُ إلى عنـاصر واقعيـة بشكل مباشر.

النقد الإديولوجي العقائدي:

هذا الجانب يقرِّبُ الناقد من النمط الأول من نقاد الرواية الـذين تبَنُّوا مـوقفاً إديـولوجيـاً منذ البداية، ومع أنه لم يفعل مثل هذا في المقدمة إلا أنه عند التـطبيق تدخَّـل بين الحين والآخر بآرائه العقائدية المباشرة مُحَدِّداً موقفه الشخصي، وهذا التوجه ليس غريبـاً عن النقد الاجتماعي الجدلي نفسه، فقد كـان «بليخانـوف» ـ وهو واحـد ممن استفاد النـاقد منهم ـ يتبنى موقفاً صريحاً من أدباء عصره(*) غير أن ما نلاحظه بـالنسبة للنـاقد الـذي ندرس عمله هو عدم الالتزام بموقف المادية الاشتراكية التي تنسجم مع المنهج المتبع في الدراسة، إذ نلحظ إلى جانب ذلك تأويلات أخلاقية، ودينية تنـوِّعُ الوحـدة. المنهجيـة المعلن عنها في الجانب النظري. ونكتفي بإثبات بعض النمـاذج التي تعكس موقف النـاقد الإديـولوجي أو العقائدي.

* يقول الناقد عن البرجوازية الغربية الاحتكارية:

«. . . تلك البرجوازية التي أقامت طبقـة أرستقراطيـة جديـدة هي «أرستقراطيـة المال» على أشلاء أرستقراطية النبلاء والأشراف، أرستقراطيـة لا يجري في عـروقها الـدم الأزرق النبيل، وإنما **يجري في عروقها دم أحمر امتصته من استثمارها ـ دون غيرها من الطبقـات ـ بالثروة**» (ص: 38).

إن أي ناقد للنقد لا يمكن أن يعتبر الكلمات التالية خاليـة من «ضغينة» تُعبِّـر بها اللغـة عن انحياز الناقد العقائدي الواضح: الدم الأحمر ـ امتصته.

* يُظهر الناقد تعاطفه الواضح مع البطل في الأدب الاشتراكي فيقول:

«**وطبيعي** أن يكون البطل، هنا (**إيجابياً**)»(**) (ص: 55).

«وقد تقاطرتْ قوى «**العمالة**» الأجنبية) (ص: 71).

(*) انظر ما قلناه في القسم الأول (3 ـ أ) عن بليخانوف.

(**) ان حصر الكلمة هنا ليس له دلالة على الحياد، لأن الناقد آستخدم مثل هذا الحصر للابراز فحسب مثلما فعل مع أسماء الشخصيات الروائيـة اما بـاستخدام قـوسين (ــ) أو مزدوجتين «ــ» وخـاصة في الفصل الأول وبداية الفصل الثاني بينما تخلى تقريباً عن هذا النظام في باقي الدراسة. أما التشديد فهو من عندنا.

* يقول الناقد عن شخصية «حامد» بطل رواية زينب لمحمد حسين هيكل:

«وافتقاد (حامد) إلى الوعي السياسي الثوري إنما يُرَدُّ ـ على الأرجح إلى نظرته الفردية المقيتة» (ص: 94).

* ويصرح الناقد بموقفه الإديولوجي وهو يقارن بين النظام الرأسمالي، والنظام الاشتراكي، وهو بصدد مناقشة رواية «إبراهيم الكاتب» للمازني، فيقول:

(. . . فالحب في المجتمع الاشتراكي أقل تضييقاً منه في المجتمع الرأسمالي). (ص: 109).

* يُحاسِبُ المؤلف بعض الشخصيات الروائية مقدماً بديله الإديولوجي الخاص، من ذلك انتقاده لشخصية علي طه الاشتراكي في رواية القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ:

(. . . وإن كان مفهوم علي طه عن الاشتراكية مفهوماً غريباً يقتصر على الإصلاح الاجتماعي، وغابَ عن ذهنه أن الحرية السياسية هي نقطة البدء في الإصلاح الاجتماعي. . .) (ص: 240).

* ويمكن أن نجد لدى الناقد نزعة دينية، ولكنها لا تبلغ حد الدعوة العقائدية التي رأيناها سابقاً من خلال ما أوردنا من النماذج (ص: 344، فقرة: 2).

بين علم النفس، والتحليل النفسي:

بدأت ملامح التحليل النفسي، وعلم النفس العام تظهر في تعامل الناقد مع المتن الروائي عند بداية الفصل الثاني من الدراسة، وبالتحديد عندما شرع في دراسة «رواية السراب» لنجيب محفوظ، فهذه الرواية بحكم طبيعة موضوعها المتصل بالعالم النفسي للبطل «كامل» كانت مِحَكّاً حقيقياً للناقد لقياس مدى قدرته على الالتزام بمنهجه الذي اقترحه في البداية، غير أنه ظل منساقاً مع عالمها النفسي مستحضراً في ذلك بعض أدوات علم النفس العام والتحليل النفسي. لهذا ترددت في تحليله مصطلحات من مثل: «تصلُّب السلوك» (148)، الأنا، والنحن (ص: 149)، عقدة أوديب، الحصر، الحرمان، الرغبة (ص: 52) تأكيد الذات، الاتزان الداخلي (ص: 154 - 155). التثبيت (ص: 159).

وقد بدأ التحليل الاجتماعي شاحباً أمام هذه المعالجة التحليلية وكأن الناقد نسي أنه بصدد دراسة الرواية من الوجهة الاجتماعية بالدرجة الأولى. بل إنه في نهاية حديثه عن هذه الرواية اعتبر عمل نجيب محفوظ في «السراب»: «وكأنه وثيقة نفسية» (ص: 162).

على أن الناقد لم يتوقف عن الاستفادة من علم النفس عند هذا العمل الروائي وحده

بل استمر في ممارسة التحليل النفسي والاستفادة من علم النفس العام في بعض المواطن اللاحقة من الدراسة مستخدماً مزيداً من المصطلحات: الشعور بالنقص، الإسقاط (ص: 173) النكوص (ص: 189)، السادية، المازوخية (ص: 193). هذا إلى جانب الإستعانة بنص مُطوَّل في التحليل النفسي للمراهق، يُؤكِّد الشرود الفعلي عن الضوابط المتبناة في بداية الكتاب[101] والاعتماد أيضاً على التأويل النفسي.

ومن الطبيعي أن يرجع الناقد عند استخدام هذا المنهج إلى مؤلفات خاصة بعلم النفس، ولذا نجد هوامش الدراسة تحتوي على مراجع مختلفة نذكر منها:

- في سيكولوجية الرمزية: عدنان الذهبي (ص: 140 الهامش).
- التطرف كأسلوب للاستجابة: د. مصطفى يوسف (ص: 148 الهامش).
- التفسير النفسي للأدب: د. عز الدين إسماعيل (ص: 150 الهامش).
- سيكولوجية الفروق الفردية: د. يوسف محمود الشيخ ود. جابر عبد الحميد جابر: (ص: 173 الهامش).
- الذات والغرائز: سيجموند فرويد (ص: 193 الهامش).

إن الهوامش نفسها تضمنت شرح بعض المصطلحات المتصلة بالتحليل النفسي. كالنكوص، والسادية، والمازوخية (ص: 189 وص: 193).

إننا نعتبر استخدام التحليل النفسي في تأويل بعض الأعمال الروائية خروجاً عن الخط المنهجي الذي رسمه الناقد نفسه، خصوصاً وأن التناقض الحاصل بين علم اجتماع الأدب الماركسي، والتحليل النفسي، كان قد عبر عن نفسه من خلال بعض الدراسات النقدية التي تنتمي إلى الاتجاه الأول، حتى أنه اتخذ صورة عنيفة؛ من ذلك ما كتبه الناقدان الماركسيان: جورج طومسون، وڤلاديمير دنيبروف بصدد انتقاد المنهج الفرويدي في دراسة الرواية:

«إن الفرويدية تُملي على الرواية سبيلاً آخر، إنها تحلُّ غوامض المجهول في الرواية البسيكولوجية(*) (...) إننا لن نحس نبض الشعب القوي، إننا سجناء عالم العائلة الصغيرة، الخائف المظلم، حيث الشهوات السفاحية تفضي إلى الرقصة الشيطانية.

(101) انظر من ص 335 إلى ص 337. والاستشهاد هنا مبالغ فيه لأنه يتناول قرابة الصفحتين. وهو مأخوذ من كتاب د. عبد المنعم المليجي: **تطور الشعور الديني عند الطفل والمراهق.**

(*) الواضح من خلال باقي النص أن الناقدين لا يعتبران هذا الجانب مزية في التحليل النفسي بل يعتبران ذلك ضرباً من التدمير لوحدة الرواية.

فالذي يطلق عليه اسم «جنس» مُعتبر كعنصر ضروري ومستقل للرواية. والمشاهد الجنسية تتشابك مع تحليل نفسي مظلم، وفي أحسنِ الحالات يظهر صراع مزدوج لا انتهاء له، بين الأصول التاريخية، والأصول النفسية، إنّه صراعٌ مزدوج يدمر وحدة الرواية»[102].

ويتجلى عنف الانتقاد في قولهما:

(ان الفرودية هي أسطورة عقل مريض عاجز اجتماعياً، وقد اتخذ مظاهر علمية، فالفرودية تعرض الحياة النفسية بقوة تعبير كبير، على نحو يعتمد أكثر ما يعتمد على الصور، ويتخذ طابعاً علمياً مزيفاً، بالطريقة نفسها التي كانت فيها الميثيولوجيا القديمة تعرض للفنانين مشاهِد من الطبيعة والمجتمع، مُصحَّحة وفقاً للأهواء)[103].

ولا نريد أن نتبنى في تحليلنا هذه الآراء المتطرفة، ولكننا نلاحظ فقط أن الناقد د. الهواري استخدم علم النفس، والتحليل النفسي إلى جانب التحليل الاجتماعي المادي للأدب دون أن يتساءل ـ لا في المقدمة ولا أثناء التحليل ـ عن إمكانات الملاءمة بين المنهجين، أي دون أن يقدم مسوغات إدماج التحليل النفسي ضمن التحليل الماركسي للرواية.

الرؤية التاريخية المثالية:

كلما تعدَّدت الرؤى وتباينت في العمل النقدي فقدت العملية النقدية قيمتها، ونحن نتحدث هنا عن تعددية الرؤى التي لم يتم إخضاعها لوحدة في التصور. أما إذا كان الناقد واعياً بهذا التعدد فإنه سيحاول جهده أن يقدم وسائل اقناع كافية لتبرير هذه التعددية. فالمقدمة تُعلِنُ عن منهج محدد، والتحليل تتسرب إليه المناهج المختلفة دون رقابة الناقد. ونقصد هنا الرقابة المنهجية التي ترقى إلى مستوى التنظير. والوعي التام بجميع خطوات الممارسة. ولقد رأينا كيف أن الناقد دخل عالم التحليل النفسي لمجرد أن رواية من المتن فرضت عليه بموضوعها، هذا التحليل. أما هنا فنجد الناقد يخرج عن نطاق تفسير الأدب بالظروف الاقتصادية والاجتماعية إلى اتخاذ نظرة مثالية تُناقض ذلك التصور وتلغيه. ويبدو أن هذه النظرة تنفلت من رقابة الناقد الواعية مما يؤكد أنها تحتفظ بدورها في بنيته الذهنية ولذلك فهي تمارس تأثيرها في غفلة عن الناقد نفسه، إلى حد أن سؤالاً ملحاً يبدو مشروعاً بهذا الصدد: إلى أي حدٍ كان الناقد شديد الاقتناع بالمنهج الذي اختاره لدراسة البطل في الرواية المصرية؟.

---

(102) ج. طومسون، ف. دنيروف: دراسات ماركسية في الشعر والرواية. ترجمة د. ميشال سليمان. دار القلم، بيروت. ط 1974,1، ص 154.

(103) المرجع السابق، ص 150 - 151.

نجد الدارس مثلاً يفسر الشعور بالامتياز الطبقي لدى المصريين بما يشبه اللاّشعور الجمعي المترسب في الوجدان (ص: 119) كما نراه يستند ـ في تفسير بعض الظواهر، والنزعات كالنزعة الفردية إلى دعوات فردية فكرية بحيث يتم تفسير الفكر بالفكر، بل إنه يفسر بذلك، سلوك الطبقات الاجتماعية. فقد اعتبر قولة «عرابي» ««لقد خلقنا الله أحراراً» إيذاناً بميلاد الفردية في مصر، وبداية لانطلاق البرجوازية المصرية لتؤكد ذاتها في الحكومة والسياسة، والثورة» (ص: 119).

إن تفسير الحركة التاريخية استناداً إلى الأدوار الفردية كان هو هاجس النقاد التاريخيين، وقد تبينا ذلك عند دراستنا للنقد الروائي عند د. عبد المحسن طه بدر(*).

إن النزعة المثالية التاريخية لا تتناقض كما رأينا سلفاً مع الدور الأساسي الذي يلعبه الفرد في تحريك الظواهر بما في ذلك الظاهرة الابداعية. وهكذا يتخلى الناقد د. الهواري أحياناً عن التحليل الاجتماعي المُفَسِّر لظهور النتاج الروائي ولبنيته الداخلية ليقدم آراء الكُتّاب الذاتية ـ تماماً مثلما فعل د. عبد المحسن طه بدر سابقاً ـ من ذلك أنه قدم رأياً يساند تصوره عن الاختيار النهائي الذي آب إليه بطل رواية «قنديل أم هاشم» معتمداً في ذلك على كاتب الرواية نفسه (ص: 279)(**).

وتظهر النزعة المثالية عند الناقد أيضاً عندما نراه يفسر ظاهرة الاغتراب بما قاله شكري في «الاغتراب» دون مبالاة بما قد يناقض أطروحاته الاجتماعية الجدلية في آراء شكري، فصيغة التعميم التي يتحدث بها هذا تلغي الطابع الجدلي الذي يُفترض أن الناقد سيحرص عليه في التحليل[104]. وكذلك يفعل الناقد مع رأي طه حسين الذي يناقض بشكل صريح النظرة الطبقية للمجتمع على الرغم من أنه يتحدث عنها، وذلك لأنه يلغي الأثر النفسي المتباين بسبب هذه الفروق. فيتحدث عن قلق نفسي عام يصيب المصريين جميعاً. (ص: 347).

وتكتمل الرؤية التاريخية المثالية لدى الناقد عندما نراه يتحول في نهاية الفصل الأخير إلى الأسلوب الخطابي الذي يلقي بآراء عامة لا يمكن ضبطها بقانون منهجي واضح، لما يغلب عليها من إنشائية وسبك بلاغي. (ص: 350).

ويمكن أن نضيف إلى الرؤية المثالية للناقد بعض التساؤلات التي تُرجِّح أن الناقد لم يُحسن وضعها ـ مع أنه ربما لم يكن قصد إلى وضعها بهذا الشكل ـ من ذلك، السؤال

(*) نشير هنا إلى دراسة عن النقد الروائي التاريخي لم تنشر بعد.

(**) وانظر الهامش أيضاً في صفحتي 279 - 280.

(104) انظر النص الذي أورده الناقد لـ: عبد الرحمان شكري؛ فهو ينظر الى الشباب المصري ككتلة واحدة منسجمة دون مراعاة للفوارق الطبقية، ص 345 - 346.

الذي وضعه حول سلوك القلق لِشخصية «حامد»، وشخصية «إبراهيم» في روايتيْ «زينب» و«إبراهيم الكاتب» وقد جاء بالصيغة التالية:

«أليس هناك تبرير لهذا السلوك القلق في إطار مشكلة وجود الإنسان واغترابه؟» (ص: 97).

فمثل هذا السؤال يفترض ضمنياً أن هناك مشكلة وجودية للإنسان، وأن الاغتراب هو معطى أولي، وهذا ما يفضي بنا إلى الفلسفة الوجودية.

إن وضع الأسئلة في الأعمال النقدية له أهمية بالغة لأنه يعين التوجهات، ويشير إلى مقاصد التأويل. والمناهج النقدية تتباين في طريقة وضع الأسئلة، والسؤال الوجودي الميتافيزيقي من أكثر الأسئلة بعداً عن نطاق الفلسفة المادية، مع أن هذه الفلسفة تمثل «القانون الأساس» الذي انتسب إليه الناقد في المقدمة والمدخل.

النقد الجمالي التقويمي:

لا نريد أن ندرس هنا الوصف الجمالي للرواية فقد أشرنا في الكلام عن الوصف إلى مشروعية التحليل الجمالي الداخلي في جميع الممارسات النقدية مهما تباينت المناهج المستخدمة، ولكننا سنتحدث عن النقد الجمالي الذي له صفة تأويلية بحكم أنه يخرج من نطاق الوصف المحايد ليتخذ موقفاً أو يصدر حُكْماً تقويمياً، يصنف العمل في خانة من إحدى خاناتِ القيم الجمالية المفترضة، لأن المقاييس في مثل هذه الأحكام لها طابع ذاتي شبه كلي[105]، كما أنها تأتي بمعزل عن التحليل، والتفسير. ومع أن هذه الأحكام القيمية تبدو قليلة في دراسة د. الهواري إلا أنها تكمل صورة أسس التأويل التي استخدمها في عمله. ونقدم هنا نماذج من أحكام القيمة كما وردت في الدراسة:

* وقد نجح المؤلِّف هنا في رسم الجو النفسي الذي ألم بشخصياته وجاء تصويره تصويراً درامياً أكسبه عمقاً فنياً، ودلالة عميقة» (ص: 112).

* «وقد أفلح المؤلف عندما رفع «الشيخ» إلى مستوى التجريد الرمزي» (ص: 116).

* «وهذا المشهد من المشاهد المادية الموفقة التي كشف بها تيمور النقاب عن نفسية

---

(105) نميز هنا بين أحكام القيمة، وبين النقد الجمالي القائم على معايير مجردة وعامة أهمها: التكامل، والتناغم، والاشعاع. لأن هذه القيم تكتسب كما يقول «غراهام هو» قيمتها الكبرى عند التطبيق وذلك بتحليل العمل وابراز مظاهر التكامل والتناغم والاشعاع فيه. انظر غراهام هو: مقالة في النقد. ترجمة: محيي الدين صبحي. مطبعة جامعة دمشق. 1973، ص 109.

سلوى وطبيعتها» (ص: 210).

* «وليس من شك في أن تيمور قد وفق في تصوير الصراع في نفس سلوى بين وضعها الاجتماعي، وتطلعها الطبقي» (ص: 213).

لقد وصف غراهام هو «G. Hough» النقد القائم على أحكام القيمة بقوله:

«إن أحكام القيمة المتقلِّبة، وغير المدعومة: (التَّأليه غير المعلل، إعادةُ التقييم، الإزاحة) وكل الجريان الخالي من المعنى في مخزون السوق الأدبية، هي من مميزات النقد الحديث»[106].

النقد الموضوعاتي:

لا يبدو أن الناقد يعتمد هنا على أصول هذا المنهج عند الغربيين لأنه لا يلجأ إلى إثارة أية قضية نظرية خلال التحليل لها علاقة بالمنهج الموضوعاتي، بالإضافة إلى أنه لم يشر إلى أي مرجع أصولي في هذا الاتجاه، ولعله لجأ إلى هذا التوجه في الممارسة النقدية بسبب عياءٍ أصابه في البحث، خصوصاً وأن المناقشة الموضوعاتية البسيطة تستغني عن أهم عنصر في نقد النصوص، ووصفها، وهو دراسة العلاقات القائمة بين وحدات الخطاب. كل ما يشغل بال الناقد الموضوعاتي هو جزئيات المحتوى، والقضايا المضمونية التي تثيرها بعض جوانب النص. والنقد الموضوعاتي يقترب في هذا الجانب من سوسيولوجيا المضامين إلا أنه يُبيح لنفسه في التأويل أن يستفيد من جميع المعارف: من الفلسفة والتاريخ، وعلم الأفكار، وعلم النفس وغيرها، كما أنه يلتقي مع سوسيولوجيا المضامين في إهمال الشكل الكُلِّي للعمل المدروس، ومن ثم إهمال دلالته الكلية[107].

ولا نريد أن نفصِّل الكلام في هذا الجانب لأنه يتجاوز مضمون الأعمال الروائية المدروسة إلى استعراض معلومات خارج النص أو مناقشة قضايا جزئية تطرحها الروايات باعتبارها مشاكل لها أهمية في ذاتها، ولا علاقة لها بالبناء العام في العمل المدروس[108].

---

(106) المرجع السابق، ص 107، وتجدر الإشارة إلى أننا حاولنا تعديل هذه العبارة بالتقديم، والتأخير حتى يستقيم فهمها للقارىء لما لاحظناه من خلل في سبك العبارة المترجمة. ولا نوافق الكاتب على التعميم الوارد في الأخير.

(107) أستين وراين، ورونيه وليك: نظرية الأدب. انظر خاصة الفصل المُعَنْوَن «بنقد الأفكار». المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب. ترجمة محيي الدين صبحي. 1972، ص 141. وانظر أيضاً محمد حافظ دياب: النقد الأدبي وعلم الاجتماع مقدمة نظرية. مجلة فصول (المصرية) العدد، 1 ,1983، ص 72 - 73.

(108) يَطْغَى النقد التيماتيكي (الموضوعاتي) في الصفحات التالية من الدراسة. 148 - 150 - 102 - 176 - 238 - 239 - 310 - 364.

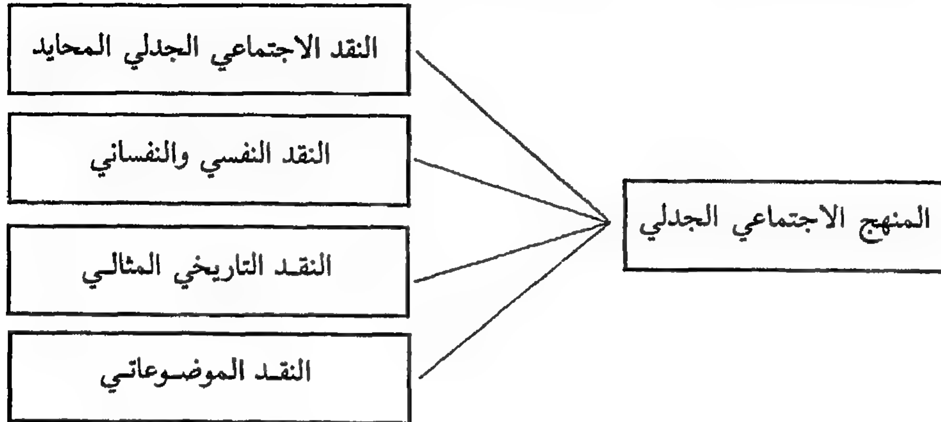
لاحظنا إذن من خلال حديثنا عن أسس التأويل عند الناقد: د. الهواري أنه يمتلك مستويات مختلفة من زوايا الرؤية، بعضها ينتمي إلى الفلسفة المادية، والآخر إلى أقصى درجات التطرف المثالي. ولا يمكن أن يفسَّر هذا التعارض بثراء الذهن ولكنه على العكس يؤكِّدُ عدم تمثُّل المعطيات المنهجية المعلن عنها في المقدمة والمدخل. وإنه ليصعب على كلِّ متأمِّل في العملية النقدية عند الكاتب أن يفهم كيف تم الجمعُ في التأويل بين الفلسفة الماركسية والتحليل النفسي، والوجودية، خصوصاً وأن الناقد ينتسب في البداية للمنهج الأول. ولا يقدِّم في التحليل دواعي استخدام مقاييس التأويل الأخرى.

خلاصة:

نشير إلى أننا لم نكن ملزمين بتفصيل الكلام ـ تحت عنوان رئيسي خاص ـ عن اختبار الصحة والتقويم الجمالي، لأننا عالجنا هذين الجانبين بحكم الضرورة مع نقطتي الوصف، والتأويل، كما أننا لجأنا ضمنياً فقط إلى «اختبار الصحة» فيما يتعلق بالجانب التنظيمي للمادة الروائية التي درسها الناقد. فلاحظنا أن الخطوات العملية الأولى جاءت معاكسة للانجاز في مجموع الدراسة.

أما بخصوص واقع الممارسة النقدية في كتاب «البطل المعاصر في الرواية المصرية» فنلاحظ بتركيز ما يلي:

- ليس هناك انسجام بين الممارسة النقدية الروائية والمعطيات المنهجية التي تم الإعلان عنها في المقدمة والمدخل؛ فتحت عنوان منهجي محدد نجد شتاتاً من المناهج الأخرى المناقضة إلى جانب المنهج المعلن عنه[109]:



(109) لم نُثبت في هذا التخطيط النقد الإديولوجي المباشر، ولا النقد التقويمي الفني، لأن النقاد الجدليين استخدموا ذلك أيضاً.

* ومما يسحب عن هذه التعددية المنهجية مشروعية التعايش، هو عدم تدخل الناقد لتبرير الاستفادة المتباينة منها، لأن الأصول الفلسفية لهذه المناهج متعارضة بشكل لا يعفي أبداً من التدخل الواعي للناقد إذا هو أراد التقريب بينها. وانعدامُ المساءلة من طرف الناقد يسمح بوصف العملية النقدية بعدم الانسجام، واختلال الرؤية.

* إذا كنا قد صنفنا الكتاب اعتماداً على مقدمته (في الجانب النظري) بأنه ينتمي إلى النمط الثاني الذي يلتزم النقاد الروائيون فيه بالحياد التام في تحليل النصوص الروائية، فإن هذا الكتاب (في جانب التطبيق) يمكن أن يصنف مع النمط الأول الذي اعتبرناه ـ إديولوجياً ـ متحيزاً، لأننا رأينا أنه كان يستخدم سلطة عقائدية تُظهِر تحيز الناقد الواضح إلى نمط روائي دون آخر وإلى طبقة دون أخرى.

* إن القيمة العلمية لهذا العمل تتأثر بما سبق الحديث عنه من تعددية ـ غير مُبرَّرة ـ لمختلف المناهج بالإضافة إلى سلطة خطاب التلخيص الذي تعرضنا له تحت عنوان «التنظيم»، والاستخدام الكثير للاستشهادات الطويلة التي يتجاوز بعضها الصفحتين أحياناً، هذا إلى جانب سقوط بعض الإحالات هنا، وهناك[110].

* ينتج عن كل ما سبق أن الكتاب لم يقدم رؤية منسجمة وفق ما تم الإعلان عنه في البداية. وهو لذلك يخضع للتقلب المنهجي أكثر مما هو أطروحة منهجية وعلمية في النقد العربي.

* وإذا عرفنا أن الكتاب، هو رسالة جامعية نال بها صاحبها درجة الماجستير أدركنا بعض جوانب وضعية البحث العلمي المتعلق بنقد الرواية في العالم العربي على الأقل من خلال هذا النموذج.

دراسة تطبيقية لكتاب:
«الرواية والواقع لمحمد كامل الخطيب»[111]

تم اختيار هذا الكتاب لأنّه يحتوي على أطول مدخل نظري من المداخل التي نجدها في كتب نقد الرواية الممثّلة للنمط الثالث[112]، وهو نمطٌ يستخدم ـ كما رأينا ـ مفهوم

---

(110) البطل المعاصر في الرواية المصرية. انظر الصفحات التالية على الأخص، 94 - 95 - 109 - 327.

(111) صدر الكتاب عن دار الحداثة، بيروت، ط 1, 1981.

(112) وردت أيضاً مقدمة منهجية مطولة في كتاب الروائي والأرض للدكتور عبد المحسن طه بدر، إلا أننا لم ندرس هذا الكتاب نظراً لأننا درسنا كتاباً آخر للمؤلف نفسه في عمل لنا لم ينشر بعد عن النقد الروائي التاريخي، وكذلك تحقيقاً للتوازن في دراسة نماذج نقد الرواية في العالم العربي.

الرؤية كمحور نظري أساسي. على أن الجانب النظري في هذا الكتاب لا يقتصر على الجزء الأول من المدخل العام وحده، ولكنه يطالُ بعض الأقسام الأخرى من الدراسة كالقسم المعنون بـ «جماليات المعرفة»، ثم خاتمة الكتاب التي وردت تحت عنوان «الرواية والإديولوجية».

وأهمية طُول المداخل النظرية تأتي من كونها تسمح للدارس بتحديد الأدوات المنهجية التي يشتغل بها ناقد الرواية، كما تسمح بفهم أكثر للركائز الفلسفية والثقافية التي يعتمد عليها في بناء تصوره المنهجي.

ولا نعتقد أن اختيار هذا الكتاب بالذات يعود إلى أهميته العلمية، فأغلب الدراسات التي تنتمي إلى هذا النمط تتقارب في هذا الجانب، بما تحتوي عليه من تداخل في الأسس المنهجية، بالإضافة، إلى تشعيب الموضوع بدون ضوابط أو علامات ثابتة تؤكد وحدة النسق، واطراده في مجموع الكتاب.

ولا نريد هنا أن نعطي حكماً مسبقاً في الموضوع، إذ نترك تأكيد هذه الحقيقة إلى نهاية التحليل معتمدين على معطيات ملموسة من صلب المادة المدروسة.

أ ـ الأهداف:

عندما نريد أن نحدد أهداف الكتاب في أي عمل نقدي، فنحن لا نلقي بالاً إلّا للطموحات التي يعبِّر عنها الناقد في الجانب النظري بينما لا نهتم كثيراً بما هو ثانوي أو فرعي إلا في نطاق ما يمكن أن يقدمه من توضيح لما هو رئيسي وجوهري من آراء الناقد. كما أننا عندما نجد تعايشاً لمستويات منهجية متباينة فإننا نولي الاهتمام لما هو أكثر وضوحاً وسيطرة، كل ذلك حتى لا يضيع التحليل الذي نقوم به، في متاهات التفاصيل والجزئيات.

يحدد محمد كامل الخطيب الهدف من دراسته على الشكل التالي:

«تحاول هذه الدراسة أن تستكشف علاقة فئة من المثقفين العرب بواقعهم منذ مرحلة الخمسينات إلى الآن. والجنس الروائي هو العين التي نرى من خلالها إلى موضوعنا الذي هو موضوعهم». (ص: 5).

ويتضح منذ البداية أن هذا الهدف يقتضي أن يَلْجأ الناقد إلى استخدام تحليل اجتماعي، بل إن الجانب الاجتماعي يبدو مستهدفاً في المقام الأول، وتأتي الرواية كوسيلة (انتبه إلى عبارة: «والجنس الروائي هو العين») لدراسة هذا الجانب. ويتأكد استخدام الناقد لمنهج اجتماعي في التحليل، من خلال المدخل العام نفسه ومجمل التحليل، عندما نراه يستعمل مصطلحات تخص المنظومة النظرية للمادية التاريخية:

البرجوازية الصغيرة، البرجوازية الوسطى، الاقطاعية، الرأسمالية، التغيير أو الثورة، الخ[113].

وأكثر موطن يتجلى فيه تأثير هذه المنظومة عندما يصل الناقد إلى الخاتمة ـ وهي في نظرنا مقدمة نظرية تأخر ظهورها في الكتاب بلا مبرر ـ وقد تحدث فيها عن طبيعة انبثاق الإديولوجيا ضمن سياق الجدل التاريخي، وكيف أن المجتمع يتحرك ويتغير أولاً، وبعد ذلك تتطوّر النظريات، والإديولوجيات بعد أن تكون قد تولدت مع نمو نمط الإنتاج الجديد، فتبدأ تمارس دورها فيه إلى أن تأتي مرحلةٌ أخرى، وهكذا (ص: 105 - 106).

إن أنضج قسم في الكتاب يمكن أن يُعْتَمَدَ عليه في تحديد الأهداف، هو هذه الخاتمة بالذات، لأن الناقد قدم فيها أقصى ما استطاع أن يتمثله ضمن نظرية الإنتاج الأدبي، وطبيعة علاقته بالإديولوجيا مُركّزاً على الفن الروائي بالخصوص. وفي هذا القسم يلقي الناقد بعض الضوء على مفهوم «الرؤية» الذي ظل يتردّد في الكتاب دون أن يستقر على مرتكزٍ صلب من الوضوح النظري والفعالية التطبيقية، ذلك أن الهدف الذي نذر الناقد نفسه له في كتابه، وهو تحديد علاقة فئة من المثقفين العرب بواقعهم من خلال الرواية، كان يقتضي الكلام عن رؤية هؤلاء المثقفين إلى الواقع، غير أن الناقد لم يصل إلى ضبط نسبي لهذا المفهوم إلا بعد أن كان قد انتهى من التحليل.

حول مفهوم الرؤية:

يثير الناقد هذا المفهوم عند القسم الثاني من الكتاب وهو تحت عنوان «جماليات المعرفة»، إذ يبدأ بالكلام عما يسميه وجهة نظر العمل الروائي في راهن المجتمع (ص: 15)، ولكنه يتحول بعد قليل إلى الحديث عن رؤية الروائي (ص: 17) محاولاً تقديم توضيح غير مباشر لهذه الرؤية عندما يرى بأن الرواية ـ لاحِظ العودة إلى الرواية ـ باعتبارها شبكة «علاقات مشابهة لشبكة العلاقات الاجتماعية، تقدم إمكانيات تفسير مختلفة لشبكة علاقاتها وشخصياتها» (ص: 17). ومع أن هذا التوضيح قد يذكر بمفهوم الرؤية إلى العالم عند «غولدمان» إلا أن كثيراً من الجوانب تظل غير واضحة في تصور الناقد لمفهوم الرؤية؛ من ذلك هل الرؤية الروائية أم رؤية الكاتب هي التي تكون ذات طابع فردي أو جمالي؟ كيف يتم اكتشاف واستخراج هذه الرؤية من العمل الروائي؟ إننا لا نجد في معظم الدراسة إلا إشارات سريعة وعامة لا تقدِّمُ قناعةً كافية بأن الناقد قد تحكم في معظم جوانب المنهج الذي كان ينظر به إلى الموضوع. وبهذا الصدد يمكننا أن نتحدث عن ملامح مفهوم «البنية الدالة»، وهو مفهوم له علاقة وطيدة بالرؤية. وتحديدُ

(113) انظر كتاب الرواية والواقع، صفحات: 25 - 28 - 30 - 41 - 90.

طبيعة الرؤية في العمل الروائي لا يتم إلا من خلال اكتشاف البنية الدالة في العمل الروائي المدروس. والناقد محمد كامل الخطيب يتحدث عمّا يقارب مفهوم البنية الدالة دون أن يستخدمه، عندما يرى بأن التفسير الذي تقدمه الرواية للواقع ـ وهو تفسير الكاتب نفسه ـ لا يتحدد بجُملةٍ أو مشهد روائي، بل عبر شبكة الحوادث والعلاقات، ودلالةِ هذا النسيج العام (ص: 17).

وهناك أيضاً إشاراتٌ أخرى تبين التّأثُر بالمنهج الغولدماني وأصوله في الفلسفة الماركسية، من ذلك حديثه عن كون «الامتلاك المعرفي للواقع، هو المستوى الأعمق والأشمل لامتلاك الراهن». (ص: 18)، وهي فكرة قريبةٌ من مفهومي الوعي الممكن والرؤية للعالم عند غولدمان، وحديثه عن تلاحم الشكل مع المضمون (ص: 19).

إنّ مفهوم الرؤية يظل على العمومِ في حاجة إلى توضيح، وذلك في المدخل العام والقسم الثاني من الكتاب، وهما معاً يشكلان التمهيد النظري الكامل لمجمل العمل، (على الأقلِ في نظر الناقد). ويبدو من المهم أن نشير إلى أن مفهوم الرؤية جاء دائماً هكذا مفرداً دون إضافة، ولم يستخدمِ الناقدُ صيغة «رؤية العالم» إلا مرة واحدة خلال التحليل مع الإشارة إلى أن الرؤية أسندت إلى العمل الروائي وليس إلى الروائي أو المبدع كما وجدنا عند أصحاب المنهج البنيوي التكويني، ذلك أن محمد كامل الخطيب تحدث عمّا سماه «رؤية العالم الروائي»[114]، وهي في الواقع تبدو عند التأمل صيغة مُخالِفَة لأن كلمة «العالم» فيها لا تمتلك الدلالة نفسها التي نجدها في المنهج البنيوي التكويني لأنها محصورة في الدلالة على «عالم الرواية» وليس على «العالم» بما فيه المجتمع والطبيعة، والكون عامة.

ويمكن القول، إذا نحن اقتصرنا على المدخل العام ومجموع الجانب التطبيقي، بأن مفهوم الرؤية كما استخدمه الناقد لا يُكَوِّنُ أداة نظرية متماسكة يمكن بواسطتها إنجاز تحليل علمي ـ أو على الأقل على درجة مقبولة من العلمية ـ للأعمال الروائية المدروسة، قصد تحقيق هدف الدراسة، وهو رصد علاقة المثقفين بواقعهم من خلال النتاج الروائي.

ولقد أشرنا إلى أن الخاتمة التي كتبها الناقد، هي التي يتجسد فيها الجهاز النظري الذي يمثل درجة قصوى من الانسجام بالقياس إلى العمل النقدي نفسه. ومع أننا نرى أنفسنا ملزمين بتتبع الناقد في هذه الخاتمة لمعرفة حقيقة ذلك الانسجام، إلا أننا نشير بوضوح إلى أن تأثير ذلك القسم النظري الذي جاء في الخاتمة يكاد يكون منعدماً في مجموع الدراسة التي أنجزها الناقد سلفاً، كما نشير في الوقت نفسه إلى أن لفظ «خاتمة»

(114) الرواية والواقع، ص 79.

الذي صدَّر به الناقد هذا القسم لا يخلو من الإثارة، إذ يُفترضُ أن ما سيقال فيه له علاقة وطيدة بما سبق في حين أنه يشكّل في نظرنا محاولة لتصحيح مجموع التحليل وتدارك ما يمكن تداركه من العطب الذي حصل فيه؛ إذ يعمد الناقد إلى بناء تصور نظري جديد نرى أنه أكثر تماسكاً مما وُضِعَ في مدخل الكتاب ـ وستتبيّن ذلك بالمعاينة ـ. ومما يؤكد طابع الاستدراك الذي يطغى على هذا القسم أنه جعله قسمين متميزين أحدهما نظري والآخر تطبيقي، وذلك بشكل يوازي تماماً قسمي الكتاب السابقين.

ويتجلى الانسجام في الأطروحات النظرية لهذا القسم / الخاتمة ـ وهو انسجام لا بد من أخذه بعين الاعتبار عند تحديد القيمة المنهجية والنظرية لمجموع الكتاب ـ من خلال مناقشة علاقة الرواية بالإديولوجيا، إذ يحاول الناقد أن يقدم تعريفاً لكل من الإديولوجيا والرواية مبيناً في ضوء ذلك طبيعة العلاقة التي تجمع بينهما، فإذا كانت الإديولوجيا هي ـ حسب رأيه ـ «نسق من الأفكار والعادات والأخلاق، والمفهومات والقوانين، والفنون. . . تتشكل في مرحلة محددة». فإن الرواية باعتبارها فناً، تشكل أحد مظاهر الإديولوجيا (ص: 105 - 106). وقد تبين لنا من خلال إشارة سابقة أن الناقد يستفيد في تصوره للإديولوجيا من الفكر الماركسي، إلا أنّه مع ذلك لم يسجل جانباً مهماً في تعريف الإديولوجيا حرص عليه الفكر المادي التاريخي وهو متعلق بالطابع «الكاذب» أو الوهمي للإديولوجيا، «ذلك أن ماركس، وانجلز لم يُطلقا اسم «إديولوجيا»، في جميع مؤلفات النضج إلا على نوع محدد من الوعي، هو «الوعي الكاذب»»[115].

وإذا كانت الإديولوجيا هي نوع من «الوعي بالعالم» فإنها، مع ذلك حسب التصور المادي التاريخي الذي يستفيد منه الناقد، لا يمكن أن تكون هي رؤية العالم، لأن هذه تبدو نقيضاً، أو بديلاً معرفياً للرؤية الإديولوجية الزائفة في معظمها[116]. هذا التمييز الأخير لا ينتبه إليه الناقد أبداً في هذا الجانب النظري، ولذلك فهو يجعل الإديولوجيا مقابلاً لمفهوم الرؤية الذي استخدمه في التحليل[117].

---

(115) انظر كتاب جورج طرابيشي: الماركسية والإديولوجيا. دار الطليعة، بيروت ط 1, 1971، ص 99 - 100.

(116) هناك من الماركسيين من يقرب كثيراً بين الإديولوجيا، والرؤية للعالم، ومن هؤلاء ألتوسير. انظر مقال جي بويللّي: اجتماعية الأدب، حول اشكالية الانعكاس. مجلّة فصول (المصرية) عدد 2. يناير 1981، ص 80، عمود 1. فقرة 1.

(117) لم تتم الاشارة بشكل مباشر إلى هذا الجانب من طرف الناقد، غير أننا نعتمد هنا على طبيعة النسق العام لمجموع الكتاب، ففي الوقت الذي يختفي فيه الكلام عن الرؤية يظهر الكلام عن الإديولوجيا وكأنها تعويض لذلك المفهوم. ونتذكر هنا ما أشرنا إليه عن الطابع الاستدراكي أو التصحيحي لهذه الخاتمة النظرية. وانظر التمييز الذي أقمناهُ في القسم الأول بين الإديولوجيا بالمفهوم السياسي والإديولوجيا باعتبارها رؤية للعالم.

يميز الناقد بين شيئين اثنين ـ مع قليل من الإرتباك ـ، وهما:

* الرواية تحتوي على الإديولوجيا. (ص: 107).

* الرواية تعبر عن وجهة نظر إديولوجية (ص: 108).

ويتجلى الإرتباك في درجة وضوح هذا التمييز نفسه، فتارة يتضح الفرق بين المستويين السابقين وتارة أخرى يتعتم هذا الفرق إذ تصبح الإديولوجيا المتضمنة في الرواية متداخلة مع وجهة النظر الإديولوجية للروائي مع أن الجمع بين هذين الجانبين يؤدي إلى عدم التمييز بين الرواية باعتبارها تحتوي على عناصر الواقع بما فيها العناصر الفكرية والإديولوجية، وبين الرواية كموقف من هذا الواقع أي كإديولوجيا في حد ذاتها. ونتذكّر هنا ذلك التمييز الدقيق الذي وضعه «بيير زيما» بين تأثير الوضعية السوسيولسانية (الإديولوجية) في الرواية، وهي مسألة شرحها «باختين» بمفهوم الحوارية، وبين الدور الإديولوجي الذي تقوم به الرواية باعتبارها اسهاماً فردياً إديولوجياً، له موقعه ضمن الصراع الإديولوجي الفعلي في الواقع[118].

لقد حدد الناقد محمد كامل الخطيب موقفين أساسيين للرواية.

أولاً: رواية مُعارضة للإديولوجيا السائدة.

ثانياً: رواية موافقة للإديولوجيا السائدة (ص: 108).

وهنا أيضاً نجد ارتباكاً آخر يخص مسألة ضبط المصطلحات المستخدمة، فمفهوم «الإديولوجيا السائدة» له معنيان متداخلان يحدثان خللاً بيّناً في التصور النظري، إذ يفهم منه أولاً أنه تعبير عن إديولوجيا الطبقة المسيطرة على وسائل الإنتاج (ص: 108)، ويفهم منه ثانية مجموع الواقع الإديولوجي لفترة زمنية محددة بما في ذلك مختلف إديولوجيا الطبقات الاجتماعية. (ص: 109).

وعلى الرغم من كل هذه الإرتباكات فإن الناقد يحقق كما قلنا سابقاً أقصى درجات الإنسجام بالقياس إلى ما تحدث عنه في المدخل العام. بل إنه يسجل بعض الجوانب المهمة التي يقوم عليها المنهج البنيوي التكويني، أو سوسيولوجيا الرواية بشكل عام، منها جانب التمييز بين الانتماء الإديولوجي الفعلي للروائي وبين الإديولوجيا التي يعبر عنها في عمله الروائي. وهنا لا بد أن نتذكر إشارة غولدمان إلى أن دور المبدع ـ بما في ذلك آراؤه الشخصية ـ لا يكون حاسماً في بناء موقفه عَبْرَ عمله الفني، فهذا الدور، في حقيقة

---

(118) عالجنا هذه النقطة في نهاية حديثنا عن دور بيير زيما في بناء سوسيولوجيا النص الروائي. انظر الجزء الثالث من القسم الأول. كما توسعنا فيها في الجزء الأول من هذا القسم.

الأمر راجع إلى ضغط فكري جماعي يخضع له المؤلف، وربما يتم ذلك بطريقة لا واعية[119]. وجانب آخر شديد الأهمية في نظرنا، وهو أن الرواية كما يقول الناقد نفسه «تحتوي على شوائب إديولوجية في وعي شخصياتها، وفي وعي كاتبها، لكن هناك سمة مُرَجِّحةً لهذا الاتجاه، أو ذاك، هذه السمة المرجِّحة لا تعطي نفسها مباشرة، فثمة عملية تحليل طويلة للوصول إليها، أي للوصول إلى الإديولوجية الحقيقية للعمل أو العالم الروائي، للوصول إلى ما تقوله الرواية، فمما لا شك فيه أن كل رواية تقول شيئاً. وليس تلاعباً بالألفاظ أن نقول إن الرواية التي تدعي أنها لا تقول شيئاً، إنما تقول بذلك قولها المحدد». (ص: 109 - 110).

ونستطيع أن نستخرج من هذه الفقرة الخطوات العملية التي يفترض أن يجريها الناقد إذا هو أراد أن يحقق الأهداف التي رسمها لدراسته في المدخل العام (وأهمها دراسة العلاقة بين المثقفين العرب، وواقعهم من خلال الجنس الروائي)، هذه الخطوات هي:

- النظر إلى الرواية باعتبارها شبكة من العلاقات، أي كبنية إديولوجية عامة تحتوي على بنى صغيرة متداخلة.
- استخراج البنية الإديولوجية العامة ويقتضي:

ـ التمييز بين وعي الشخصيات، ووعي الكاتب.

تنقية كل الإديولوجيات الموجودة في الرواية من الشوائب العالقة بها.

ـ ضبط السمة المُرجِّحة أي الإديولوجيا الغالبة في النص الروائي من أجل الوصول إلى تحديد الإديولوجيا العامة، أي موقف الرواية، أو ما تريد أن تقوله.

والواقع أن جهازاً نظرياً من هذا النوع يمثل درجة عالية من درجات التطور النظري الحاصل في مسار المنهج الاجتماعي الجدلي. ولا نجد أفكاراً مثل هذه إلا عند المتأخرين من نقاد هذا المنهج، أمثال «باختين وبيير زيما، وميشال زرافا» ممن أشرنا إليهم في المدخل النظري العام لهذا الفصل. ولا نستطيع أن نؤكد استفادة الناقد محمد كامل الخطيب من هؤلاء النقاد، لأنه لم ترد أية إحالة مرجعية على كتاب أو مقال لأحدهم، والمُرجَّح أن يكون قد استفاد من بعض المقالات العربية لنقاد آخرين اتصلوا بدراسات حديثة تسير في هذا الاتجاه أمثال «يمنى العيد» بصورة خاصة.

هل استطاع الناقد أن يُخصب جهازه النظري المعروض في نهاية الكتاب من خلال تحليل الأعمال الروائية التي درسها؟ سنجيب عن هذا السؤال عند الانتقال إلى الكلام عن

(119) انظر ما قلناه عن غولدمان في الجزء الثالث من القسم الأول من كتابنا هذا.

الممارسة النقدية، أما الآن فنتعرف أولاً إلى طبيعة المتنْ المدروس وحدوده.

ب ـ المتن الروائي المدروس:

بالنسبة للمادة الروائية المدروسة يمكن التمييـز بين متن رئيسي، ومتن ثانـوي. يشتمل المتن الرئيسي على إحدى عشرة رواية عربية موزعة على ثلاثة روائيين كالآتي:

جبرا إبراهيم جبرا:

- صراخ في ليل طويل.
- صيادون في شارع ضيق.
- السفيـنة
- البحث عن وليد مسعود.

حليـم بركـات:

- القمم الخضراء
- ستة أيـام
- عودة الطائر إلى البحر
- الرحيل بين السهم، والوتر.

هاني الراهب:

- المهزومون
- شرح في تاريخ طويل
- ألف ليلة وليلتان

هذه الروايات هي التي تخضع «للتحليل» بغض النظر عن كيفيته، ومستواه.

أما المتّنُ الثانوي، فهو متن يلقى اهتماماً عرضياً سـريعاً في التحليـل، غير أنـه يمتلك أهميتـه المرجعيـة من حيث أنه يشكـل النموذج «الأمثـل» لما يتصـوره الناقـد من شكـل، ومضمون ناجحين في الفن الحكائي[120].

وتأتي في مقدمة هذه النصوص النموذجية رواية الثـلاثية لنجيب محفـوظ(*) وتليها روايـة

---

(120) نستثني من هذا المتن رواية قنديل أم هاشم، ليحيى حقي التي يعتبرها الناقد نموذجاً لصورة اندماج المثقف العربي في التخلف والاستسلام له. انظر كتاب: **الرواية والواقع**، ص 9.

(*) بقي هذا العمل يشكل دائماً نموذجاً مـرجعياً للروايـة الناجحـة عند النـاقد، وذلـك حتى في بعض المقالات التي كتبها فيما بعد في اطار النقد الـروائي. أنظر مقـاله: **أحـلام الروايـة**. مجلة الطريق عدد 1 ,1984 ، ص 312 - 313.

«مدام بوفاري» لفلوبير. ثم بعض روايات غسان كنفاني، ورواية «السُّكْنُ في الأدوار العليا» لرفعت السعيد، ثم رواية «صالبا» للكاتب التركي «يلمازغوني»، وأخيراً يشير الناقد إلى أحد الأفلام الروسية دون أن يذكر عنوانه[121].

وهذه النصوص النموذجية يمكن اعتبارها مظهراً من مظاهر قوانين الأساس المعتمدة في التحليل لأنها جميعاً نصوص تحقِّق المثال النموذجي الذي يريد الناقد أن يجده في الرواية العربية عموماً، وخاصة في النماذج التي تناولها «بالتحليل». فهل استجاب المتن الرئيسي لهذا النموذج؟ هذا ما سنجيب عنه في القسم اللاّحق.

ولعلّه من الملاحظ أننا تعمَّدنا وضع كلمة «تحليل» بين مزدوجتين وذلك لأن الحجم العام المخصص «للتحليل» لا يتلاءم مع كثرة نصوص هذا المتن، ومن حق أي ناقد للنقد أن يتساءل هل هناك مشروعية لاصدار أحكام نقدية على كُلِّ نصٍّ إبداعي، ربما استغرق تأليفه عدداً من السنوات، ضمن ست صفحات أو تزيد بقليل[*]؟. إن حجم التحليل هنا له أهمية خاصة، ما دام يقدِّمُ فكرة عن قدر الاهتمام بالنص. فهل يمكن أن نفتح المجال للنص المدروس لكي يتحدث عن نفسه ضمن تلك الصفحات القلائل في حين أن معدل حجمه الحقيقي يتجاوز 100 صفحة؟ ونقدم هنا جدولاً توضيحياً لمستويات الاهتمام «بالتحليل» مشيرين بالطبع لنصوص المتن الرئيسي وحدها[122]:(انظر الجدول على الصفحة التالية).

ويتضح من هذا الجدول أن معدل ما خصصه الناقد لتحليل كلِ نص من الروايات المدروسة، لا يتجاوز ست صفحات من الكتاب وهو كما أشرنا سابقاً ـ في الهامش ـ من الحجم الصغير (18/10)؛ ففي الوقت الذي تتعقد فيه مشاكل وأدوات تحليل وتتشعب القضايا المتعلقة بطبيعة تركيب الفن الروائي، ودور الكاتب، ومعطيات الواقع في صياغة بنائه، يبدو الاقتصار على تعليقات سريعة غير كاف للنهوض بالعمل النقدي. وسنتبين صحة هذه الملاحظة في المبحث التالي.

---

(121) نشير هنا بالترتيب أعلاه إلى مواطن ذكر هذه النصوص النموذجية في الكتاب. أنظر الصفحات - 63 - 72 - 73 - 82 - 97 - 74 - 111.

(*) نشير إلى أن الكتاب من الحجم الصغير جداً، مقياس 18/10.

(122) هذا الجدول الاحصائي قريبٌ من الدقة رغم أننا عند توقف التحليل عند نصف الصفحة نحتسب الصفحة كاملة، ولا نحتسبها عندما تقل عن نصف صفحة.

الروائيون	النصوص الروائية	صفحات «التحليل»	عددها
جبرا إبراهيم جبرا	صراخ في ليل طويل	25 ← 21	5
	صيادون في شارع ضيق	33 ← 25	8
	السفينة	41 ← 33	8
	البحث عن وليد مسعود	47 ← 41	6
حليم بركات	القمم الخضراء	56 ← 53	4
	ستة أيام	64 ← 57	7
	عودة الطائر إلى البحر	74 ← 64	6[*]
	الرحيل بين السهم والوتر	79 ← 74	5
هاني الراهب	المهزومون	91 ← 86	5
	شرخ في تاريخ طويل	94 ← 91	4
	ألف ليلة وليلتان	102 ← 94	8

جـ ـ الممارسة النقدية:

قبل أن نُفصِّلَ الكلام في النقط التي تندرج ضمن الممارسة النقدية نشير إلى أن محاكمة الناقد بشأن ممارسة التحليل ـ وفق المقاييس التي وضعناها منذ البداية ـ لا تتم انطلاقاً من البديل المنهجي الذي نراه صائباً، فمثل هذا العمل يفضي إلى مساجلات مجانية لا تؤول إلى نتائج علمية ملموسة كما أنها تبعدنا عن مقتضيات البحث الموضوعي[*]، لذلك يبقى البديل دائماً هو محاكمة الناقد من داخل بنائه الخاص، أخذاً بعين الاعتبار ـ كما أشرنا في بداية دراسة هذا النموذج التطبيقي ـ أقصى ما استطاع الناقد أن يبلور من معطيات في الجانب النظري.

ولعل الناقد محمد كامل الخطيب في كتابه الذي ندرس حالياً وهو «الرواية والواقع» سيكون سيء الحظ لأننا وجدنا ـ كما سبق ـ هذه المعطيات المنهجية القصوى، في

(*) أنقصنا أربع صفحات من الحساب هنا لأن الناقد أورد آستشهاداً من النص الروائي المدروس يتجاوز قليلاً أربع صفحات.

(*) أنظر ما قلناه بصدد تحديد منهج دراستنا في المقدمة.

خاتمة الكتاب، بعد أن كان التحليل قد سار في ركاب المدخل العام الذي لاحظنا نَقْصَهُ النظري. ويبدو أن العمل التصحيحي أو الإستدراكي الذي قام به في ما سماه «خاتمة» الدراسة لا يكفي لجعل ناقد النقد يغض الطرف عن مجموع الكتاب لصالح الخاتمة، إذ ينبغي النظر إلى الكتاب باعتباره نصاً واحداً يُفترضُ أنه يخضع لنسق واحد متكامل.

1 ـ الوصف:

اعتبرنا الوصف أحد مظاهر الممارسة النقدية، ذلك أن أي ناقد مهما كان المنهج الذي ينظر به إلى الرواية يحاول أن يقدم لنا النصوص المدروسة بشكل من الأشكال، أي أنه يصفها من جديد وتتفاوت درجات هذا الوصف حسب النقاد تبعاً للمناهج المستخدمة، فقد يستحضر الوصف جل عناصر النص الروائي المدروس، وقد تبدو عناصر النص شاحبة من خلاله. وفي هذا العمل النقدي الذي ندرس، نرى أن وصف الأعمال الروائية يأخذ حصته ضمن صفحات التحليل التي هي قليلة في العموم، لذلك نَتَوَقَّعُ أن حضور النصوص بجميع عناصرها الأساسية يتعذر لهذا السبب نفسه.

أهم جانب يغلب في وصف الروايات المدروسة هو تقديم الشخصيات؛ إذ يكاد يكون هذا التقديم عنصراً ثابتاً في وصف الروايات. فقد لجأ الناقد إلى هذا التقديم الذي يتضمن تعريفاً بأغلب الشخصيات الروائية مع تحديد دورها في الرواية، ست مرات في مجموع الدراسة[123]، بينما اقتصر في حالات أخرى على التعريف بالشخصية الرئيسية في كل رواية[124].

ويتخذ تقديم الشخصيات صورة مقتضبة جداً في غالب الأحيان نظراً لأن المساحة المخصصة لتحليل كل رواية محدودة جداً، بينما لا يشكل التعريف بالشخصيات إلا جزءاً من التحليل. ونقدم مثالاً نموذجياً لتقديم الشخصيات من دراسة الناقد لرواية «السفينة» لجبرا إبراهيم جبرا:

«1 ـ وديع عساف: تاجر فلسطيني. مثقف جداً. صاحب مغامرات عاطفية.

2 ـ الدكتور فالح حسيب: طبيب عراقي. مثقف جداً. صاحب مغامرات عاطفية.

3 ـ عصام السلمان: مهندس عراقي. مثقف جداً. صاحب مغامرات عاطفية.

4 ـ لمى زوجة فالح: أستاذة جامعية. مثقفة جداً، صاحبة مغامرات عاطفية.

---

(123) الرواية والواقع، أنظر الصفحات التالية: 26, 34, 41, 53, 72, 86.

(124) الرواية والواقع، أنظر الصفحات التالية: 23, 37, 59, 65, 87.

5 ـ اميليا: لا يُعْرَفُ ماذا تعمل لكنها غنية. مثقفة، صاحبة مغامرات عاطفية.

5 ـ الدكتور محمود: أستاذ جامعي سوري. مثقف» (ص: 34 - 35).

وعند التركيز على بعض الشخصيات الرئيسية، قد يتعرض الناقد لانتمائها السياسي والطبقي. وقد تُدْرَس من حيث تركيبها الفني كما فعل الناقد عندما ميز بين الشخصية المفترضة، والشخصية النموذجية. (ص: 60).

وهناك جانب وصفي آخر يتناول بناء الرواية الفني. ونلاحظ هنا التركيز على الزمن الداخلي (ص: 22 ,28) في علاقته بالتطور الحاصل في الواقع. على أن وصف الزمن الروائي ليس عنصراً ثابتاً في الدراسة بل يتم الإلحاحُ عليه في مَوْضِعَيْنِ فحسب. (نفسه). أما الجوانب الفنية الأخرى في الروايات المدروسة فهي غائبة في الوصف، منها وصف تركيب المكان، والعلاقة الداخلية القائمة بين الشخصيات، بمعنى أن صورة البناء العام لا تكتمل في التحليل بسبب عدم دراسة جميع العناصر المكوِّنة له.

إن الاقتضاب الذي يعرفه الوصف في الدراسات النقدية الروائية ذات التوجه الاجتماعي، يعتبر قاسماً مشتركاً بين هذه الدراسات نفسها، ذلك أن الناقد الاجتماعي يكون عادة موجه الاهتمام إلى دلالة الرواية بالنسبة للواقع، وهذا ما يتبين عند الناقد سواء من خلال المدخل المنهجي العام، ـ وذلك حين ألح على تحديد هدف الدراسة برصد علاقة المثقفين بالواقع ـ أو من خلال التحليل، حين لجأ إلى تقديم وصفٍ شديد الإقتضاب للأعمال الروائية المدروسة.

غير أننا لو حاسبنا الناقد على ما جاء في خاتمة دراسته حيث أكد على الطبيعة المعقدة للتركيب الروائي، ولاحظ أن فهم هذا التركيب يحتاج إلى عملية تحليل طويلة لإدراكه (ص: 109)، نقول، لو حاسبنا الناقد اعتماداً على أقواله هذه، لتبين لنا أن ما قام به في التحليل المباشر للنصوص المدروسة بعيدٌ جداً عن طموحه النظري. ذلك أن ما تنبّأ به من تصورات نظرية ـ كما رأينا سابقاً ـ يقترب من تصورات منهج اجتماعي بنيوي تكويني، يدعو إلى تحليل العمل في ذاته (أي وصفه وصفاً خالصاً) من أجل فهمه أولاً، قصد تحديد الرؤية التي يعبر عنها الكاتب أو تُعبِّر عنها الرواية التي أبدعها(*).

إن مفهوم الرؤية (بالمعنى الذي أراده الناقد)، أو الإديولوجيا الروائية[125] التي اعتبرها

(*) نشير هنا إلى أن الناقد محمد كامل الخطيب يأخذ أيضاً بفكرة غولدمان القائلة بأن آراء الكاتب الشخصية قد تبدو مناقضة لما تقوله أعماله الروائية. أنظر كتاب الخطيب: **الرواية والواقع**، ص 109، فقرة 2.

(125) وردت هذه الصيغة التركيبية أيضاً عند الناقد في كتابه. أنظر الخاتمة، ص 109.

مرادفاً له، يقتضي تقصياً صابراً لمختلف جوانب النّص، ووصفاً شاملاً لجميع عناصره الأساسية، مع تنقية الشوائب ـ وهذه عبارة الناقد نفسه (ص: 109) ـ لأجل التوصل إلى موقف النص. غير أن طبيعة الوصف المقتضب الذي قام به الناقد في الممارسة لا يفي أبداً بمثل هذا المقصد.

2ـ التنظيم:

يمكننا أن نتحدث عن شكلين من النظام خضعت لهما المادة الروائية المدروسة من طرف الناقد محمد كامل الخطيب في كتابه «الرواية والواقع»:

ـ **نظام المتن الروائي: إذ تُدرس الروايات بترتيب تاريخي محدد يمتد من الخمسينات** إلى قرابة الثمانينات، وهذا الترتيب يراعي أساساً القضايا الاجتماعية التي تعالجها الروايات، وهي قضايا تناظر في تطورها قضايا المجتمع، وأفضل ما يمثل هذه الملاحقة لتطور الواقع روايات حليم بركات:

«فالعالم الروائي، لهذا الكاتب، ينمو ويتحرك متساوياً مع نمو حركة المجتمع العربي منذ أواسط الخمسينات، وحتى مطلع الثمانينات. إن هذا العالم هو رؤية ـ وحياة ـ فئة المثقفين العرب التي حددناها آنفاً، لنفسها ولموقعها، وهو في الوقت نفسه، المجتمع العربي، وحركته منظوراً إليها عبر عين أو مرآة هذه الفئة» (ص: 52).

والواقع أن أهداف الناقد الكامنة وراء هذا التنظيم تبدو واضحة إذا نحن استحضرنا ما وضعه في المدخل العام من تحليل سوسيولوجي عام يتعلق بمسيرة .البرجوازية المثقفة عبر تاريخ يمتد من الخمسينات إلى مطلع الثمانينات، وكيف أن أفرادها توزعوا إلى ثلاثة أنماط: (ص: 9).

- نمط مندمج عضوياً في مشكلات المجتمع ساعياً لحلها.
- ونمط متبعدٌ عن الواقع منعزل عن كل ما يحيطه.
- ونمط أخير يندمج بتخلّف المجتمع ويستسلم له.

ويتخذ الناقد موقفاً واضحاً حين يعتبر: «أن طريق المنعزلين، وطريق المندمجين بتخلف المجتمع، كانت الطريق السالكة، أو جواز المرور إلى الطبقات المسيطرة». (ص: 9).

ومسيرةُ الأنماط الروائية التي درسها، تعكس، في نظره، التطلّع التاريخي لهذين النمطين، سعياً وراء الوصول إلى مراكز السلطة.

نلاحظ إذاً كيف أن تنظيم المادة الروائية ووضعها من حيث المضمون وفق توازيها مع

تطور فئة خاصة من المثقفين العرب، يستجيب لخطة مدروسة سلفاً، غايتها عقد صلة التوازي بين العالم الروائي، والعالم الواقعي.

ـ نظام دراسة كل نص روائي على حدة: ذلك أننا لاحظنا في الوصف كيف أن الناقد يعمد إلى تقديم الشخصيات في الغالب، وقد يتم تحديد الدلالة العامة للرواية منذ البداية، وبعد ذلك يتم الإنتقال إلى الشخصيات (ص: 21)، وتُعقد مقارنة بين الرواية والواقع وهي غالباً ما تكون مقارنة بين الشخصيات، والطبقة التي تُمثلها في الواقع. ونقدم منها النموذج التالي وهو مأخوذ من دراسة الناقد لرواية صراخ في ليل طويل لجبرا إبراهيم جبرا:

(إن أمين بذلك إنّما يُنَمْذِجُ «المثقف» البرجوازي الصغير ذي الأصول الريفية الفقيرة، الذي ظهر على مسرح المجتمع في الخمسينات ثم سيطر في الستينات والسبعينات). (ص: 24).

وعندما تنتفي المقارنة مع فئات الواقع يكتفي الناقد بمقارنة الشخصيات الروائية بالكاتب نفسه (ص: 35)، ويظل مبدأ المقارنة مع الواقع طاغياً في أغلب أجزاء الدراسة[126].

ويقضي نظام دراسة كل نص روائي بأن يُعَلِّقَ الناقد على بعض الجوانب الفنية أغلبها متصل بتكوين الشخصية وبنائها، كما يقضي بإعلان الناقد عن موقفه الإديولوجي في عدد من الحالات نتبينها عند الحديث عن التأويل.

إن ترتيب عناصر نظام الدراسة الداخلية للنصوص الروائية ليس ثابتاً في كل الدراسات التي تُشكِّل مجموع الكتاب. فما هو ثابت في الترتيب، هو التعليق العام الذي يأتي في نهاية دراسة روايات كل كاتب من الكتاب الثلاثة الذين شملهم البحث (ص: 47, 79, 103). وكل تعليق يحاول أن يعقد مقارنة بين الروايات المدروسة لكاتب واحد، مع محاولة تلخص أهم جوانب التحليل.

إن أهم شيء يتميز به نظام توزيع المتن ونظام دراسة النصوص الروائية، كل منها على حدة، هو التركيز على العلاقة بين العالم الروائي، والعالم الخارجي (أي الواقع). وسيكون لهذا تأثير كبير في جانب التأويل، وهو ما سنلاحظه من خلال ما سيأتي:

3ـ التأويل:

هذه النقطة تبدو لنا أهم جانب من جوانب تحليلنا لعمل محمد كامل الخطيب. وتُعتبر

---

(126) أنظر مواطن المقارنة بين الرواية والواقع في الصفحات التالية من كتاب الرواية والواقع: 30, 28, 91, 89, 80, 95, 35.

مسألة المقارنة بين الروايات المدروسة والواقع، تلك التي أشرنا إليها في «التنظيم» مدخلاً أساسياً لدراسة جانب التأويل في عمل هذا الناقد.

• وينبغي أن نتذكر هنا بأن المنطلق النظري الذي صدر عنه الناقد ـ سواء أخذنا بعين الاعتبار المدخل العام أو الخاتمة ـ هو منطلق تأويلي، فالإحتكام إلى الواقع، ضمن استخدام المنهج الاجتماعي بما في ذلك مفهوم الرؤية يقود بالضرورة إلى تحديد موقف الروايات المدروسة من الواقع. فهل سار الناقد في الاتجاه الطبيعي المرسوم للمنهج الاجتماعي الذي تبيّنا بعض معالمه سابقاً؟.

يَفْتَرِضُ مدخلُ الدراسة أن يسير التأويل أثناء الانتقال إلى جانب الممارسة النقدية في اتجاه تحديد أحد مواقف ثلاثة: (ص: 9).

ـ إما أن تعكس الرواياتُ نمط المثقفين المندمجين عضوياً في مشكلات المجتمع سعياً وراء حلها.

ـ وإما أن تعكس نمط المثقفين المنعزلين عن الواقع.

ـ وإما أن تعكس نمط المثقفين المستسلمين لتخلف الواقع.

وبما أن الناقد ينظر إلى الموقفين الأخيرين باعتبارهما موقفاً واحداً (ص: 9 فقرة 2)، فإن الروايات في هذه الحالة ستعكس إما موقفاً إيجابياً، وهو الأول، وإما موقفاً سلبياً، وهو الثاني والثالث على السواء.

والجدير بالذكر أن المدخل العام لا يوضح، بما فيه الكفاية ما يقصد به الناقد عندما يتحدث عن أن الرواية: تعرض لمشكلة العلاقة بين المثقف العربي ومجتمعه المتخلف (ص: 13 - 14)، فهل يتحدث عن محتوى الروايات العربية باعتباره لوحةً تماثِلُ ما يجري في الواقع، أم يتحدث عن رؤية الروائي من خلال تشكيل هذا المحتوى؟. ولقد تبين لنا عند الحديث عن «الأهداف» أن الناقد لم يحسم في هذه المسألة النظرية إلاّ عندما انتقل إلى نهاية الكتاب، وبالتحديد عند الخاتمة إذْ بيَّن أن أهم شيء هو البحث عن الإيديولوجية الحقيقة للعمل الروائي لأجل التوصل إلى ما تريد أن تقوله الرواية (ص: 109). ولهذا نُرجِّح أن المدخل العام لم يكن يعكس وعياً تاماً بهذه النقطة المهمة في عملية التأويل، وذلك لأن التحليل المباشر للنصوص بقي هو أيضاً في حدود معالجة محتوى الروايات لا الرؤية الإيديولوجية للعالم الروائي ككل.

ولتوضيح الفرق الجوهري بين الموقفين نذكر بأن محتوى الرواية يمكن أن يضم مواقف إديولوجية متعددة، هي ما سماه الناقد في الخاتمة الشوائب الإديولوجية (ص: 109). ولذلك فليس من حق الناقد أن يقارن بين شتات هذه الإديولوجيا والواقع، لأنه في هذه

الحالة سيقع في نظرة تأويلية ميكانيكية ليس وراءها طائل، لأن أقصى ما ستنتهي إليه هو إدراكُ علاقة التشابه القائمة بين الواقع، وعالم الرواية(*).

بينما يقتضي الموقف الآخر أن يبحث الناقد في العلاقات المتشابكة بين مختلف الإديولوجيات دون أية إحالة على الواقع، ويعمل في الوقت نفسه على تنقية الرواية من تلك الشوائب المشوِّشة من أجل أن يكتشف في النهاية الإديولوجية الخفية المعبِّرة عن صوت الرواية.

وعلى الرغم من الوعي النسبي، الذي تميزت به خاتمة الكتاب، تجاه هذا الفرق الجوهري فإن مجموع التحليل سار في الغالب وفق النظرة الإنعكاسية؛ أي وفق مقارنة محتوى الروايات بالعالم الواقعي.

التأويل وسوسيولوجية المحتوى (قضية الانعكاس)

إن الطموح الذي تم التعبير عنه مؤخراً في كتاب «الرواية والواقع»، ويتمثل، في استخدام التحليل كأداة للتوصل إلى إديولوجيا الرواية أو إلى رؤيتها الخاصة، لا نجد له تحققاً فعلياً في جانب التطبيق. وهكذا تمضي أغلب محاولات التأويل في اتجاه عقد مقارنة بين محتوى الروايات، ومحتوى الواقع. ونقدم هنا أمثلة موضِّحة هذا الجانب:

● بعد أن يلاحظ الناقد بصدد دراسة رواية صراخ في ليل طويل لجبرا إبراهيم جبرا بأنّها تجمع معسكرين من الشخصيات: «معسكر أنصار الحياة القديمة - الاقطاعيون (. . .) ومعسكر أصحاب العقلية الجديدة» (ص: 28)، يرى أنه: «من خلال العلاقة بين هذين المعسكرين تنسج الرواية أحداثها، وحواراتها، لتبدو بمشكلتها وقضيتها الأساسية - (. . .) وكأنها تعالج مشكلة المجتمع العربي، وهو يتحرك جاهداً، للخروج من نمط حياة وعقلية القرون الوسطى» (ص: 28).

● وفي السياق نفسه يعتبر الناقد أن الرواية تجعل ذلك الصراع بين المعسكرين شبيهاً بالصراع بين الشرق، والغرب، لذلك يرى أن الرواية: «تقارب مشكلة من أهم مشكلات الحياة العربية الجديدة، ومن أهم مشكلات الأدب العربي الحديث، وهي مشكلة لقاء الشرق بالغرب» (ص: 30). ونلاحظ أن لغة الناقد تتكيف أيضاً مع طبيعة تعامله مع الرواية في علاقتها بالواقع، فقد أصبحت الرواية وسيلة لمقاربة مشاكل الحياة العربية، وكأنها عبارة عن بحث سوسيولوجي.

● وتبدو المقارنة الانعكاسية المرآوية بشكل واضح عندما يدرس الناقد رواية «عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات:

(*) نسمح لأنفسنا بهذه الملاحظة لأن منهج الناقد في الجانب النظري يتجاوز هذه النظرة الميكانيكية.

«. . . المهم هو أن شخصيات حليم بركات في رواياته السابقة تستمر في الحياة عبر هذه الرواية، مثلما يستمر المجتمع العربي في مشكلاته وتخلفه. ومثلما ينتقل المجتمع من مرحلة إلى أخرى، فإن الشخصيات تنتقل من وضع إلى وضع» (ص: 65).

كما تبدو هذه المقارنة المرآوية في دراسته لرواية «المهزومون» لهاني الراهب، إلى الحد الذي نراه يعتبر هذه الرواية سيرة تسجل التخلخل الحاصل في المجتمع العربي. والناقد يقول بهذا الصدد:

«إن وضع التخلخل والتمزق السائد في الرواية، كان يعكس آنذاك، التخلخل والتمزق اللذين كانا يجريان في تركيبة المجتمع السوري وفي بنيته (. . .) لقد رافقت روايات هاني الراهب هذا التخلخل وهذا الصعود (يقصد صعود البرجوازية الصغيرة) وَكَتَبَتْ سيرته الداخلية» (ص: 89).

وإذا كانت مسألة مقارنة المحتوى الروائي بالواقع تفضي بالضرورة إلى الوقوع في شرك النظرة الإنعكاسية، فإن تحليل المحتوى بمعزل عن ربطه بالواقع يفضي إلى اكتشاف إديولوجيا الكاتب. وقد قدم الناقد محمد كامل الخطيب في خاتمة كتابه فهماً قريباً لهذه المسألة إلا أنه ظل كما رأينا خاضعاً لفكرة الإنعكاس في مجموع «التحليل».

إن الناقد قد يلجأ في بعض الأحيان، وهو منهمك في «التحليل»، إلى التذكير بأن الرواية ليست صورة حرفية للواقع، وهو تذكير له قيمة نظرية فقط، لأنه لا ينعكس أبداً على واقع الممارسة النقدية، ويمكن اعتباره عنصراً تمويهياً مُوَجَّهاً إلى القارىء، سواء كان قارئاً عادياً أو متخصصاً، غرضه أن يُخفِّف التنافر الحاصل بين الجانب النظري، والجانب التطبيقي. يتحدث عن إحدى روايات حليم بركات فيقول:

«فعالم حليم بركات ليس مجرد بناء روائي، تخيلي، يعكس أو يوازي ـ فقط ـ حركة الواقع، بل حركة الواقع الفعلي تدخل في نسيج هذا العالم الروائي عبر أحداث التاريخ الواقعية، هذه الأحداث التي تشارك في نسج أحداث العالم الروائي وتكوينه مثلما هي تَكُونُ الواقعَ الفعلي كذلك» (ص: 52).

ونلاحظ أن الناقد لا ينفي الانعكاس كلّياً، ولكنه يضيف إليه ما سماه «دخول» الواقع الفعلي في نسيج الرواية. وعندما نتأمل كلامه في هذه الفقرة كلِّها نجده كلاماً يصعب تحديد دلالته المركزية بل إنه يبدو أقرب إلى أن يرتد في معناه العام إلى مفهوم الإنعكاس نفسه، لأن «دخول» الواقع إلى الرواية لا يتميز بشيء عن انعكاس الواقع على عالم الرواية، لأن الدخول لا يمكن أن يتحقق بالمعنى الحرفي للكلمة، إذاً يبقى المعنى المجازي قائماً دائماً.

هناك بعضُ «الاشراقات النظرية» التي تأتي أيضاً في سياق «تحليل» الروايات

المدروسة، وهي عند التأمّل تشكل نقيضا لتحليل المحتوى ودراسته في ضوء مفهوم الانعكاس، فبصدد دراسة رواية «ألف ليلة وليلتان» لهاني الراهب يضع محمد كامل الخطيب سؤالاً نقدياً له أهمية بالغة. ويجيب عنه في الوقت نفسه: «ما الرأي في عالم هذه الرواية؟

سيكون الجواب حسب الموقع والوعي الاجتماعي والفني للقارىء، المجيب» (ص: 100).

ومعنى هذا أن قضية ربط عالم الرواية الداخلي - بشكله المنثور - بالعالم الواقعي، لم تعد لها أهمية تذكر، لأن الرواية - أية رواية - تنتظر منا أن نُعطي رأينا فيها. بمعنى أنها تقول شيئاً ما، وهذا القول لا نلتقطه جميعاً - باعتبارنا قراء أو نقاداً - بشكل واحد، ولكننا نُؤوِّله وفق وضعنا الاجتماعي، ونوعية وعينا، وخبرتنا الفنية(*). وبهذه الصورة لم يعد لقضية الإنعكاس أو مقارنة المحتوى مع الواقع أيُّ دور في العملية النقدية، بل لا أهمية لهذا الدور ما دام التأويل يفترض تقبل رسالة الرواية المدروسة ثم بعد ذلك إخضاعها للتأويل، لا تأويل محتوياتها كما هي اعتماداً على الانعكاس. وفكرة الناقد هنا تكاد تتبنى رأي ميشال ريفاتر القائل: «إن التمثيل الأدبي للواقع، أو ما يسمى بالمحاكاة ليس إلا خلفية تجعل الخاصية اللامباشرة للدلالة، قابلة لأن تدرك»[127]. اذن فما يُؤوِّله النقاد على اختلاف تصوراتهم هو هذه الخلفية المُوَلِّدة لشتى الدلالات الممكنة.

إن مثل هذه «الصحوات» النقدية، لا تعتبر - في نظرنا - ذات أهمية بالنسبة «للتحليل» ذاته، لأنها لا تؤثر فيه، وهي بذلك تكتفي بخلق انطباع عند القارىء أو الناقد المتسرع بأن الدارس يتبنى في «التحليل/الممارسة» منهجاً أكثر طموحاً مما هو عليه بالفعل. **وهذه هي على كل حال حيلة من حيل الممارسة النقدية غايتها تحقيق صورة مشرقة عن عمل الناقد**[128].

وفي إطار الكلام عن التأويل نتحدث عن خاصية أخرى يتميز بها الجانب التطبيقي في كتاب «الرواية والواقع» لمحمد كامل الخطيب، وهي خاصية التأويل الإديولوجي الذي يعكس موقفاً مباشراً للكاتب ويجعله - إذا تعلق الأمر بالممارسة النقدية - ينتمي إلى النقاد السوسيولوجيين الأوائل، أولئك الذين أشرنا إليهم عند الحديث عن النمط الأول، من

---

(127) M. Riffaterre et Autres: **Littérature et réalité voire: L'ullusion réfférentielle.** Points - Seuil. 1982. P. 91.

(*) أنظر معالجة هذه الفكرة بالذات مع اعطاء المثال بالرواية نفسها في كتاب:

Buyssens: **Vérité et langue, langue et pensée.** Ed. Institut de sociologie. Bruxelle 1969. P. 37.

(128) أنظر أيضاً ما يقوله الناقد بصدد الموقف الكلي للرواية، وأنَّ المهم في دراسة الرواية هو ما تقوله ككل «بعد أن تُنْحَر كتابة وقراءة»». **الرواية والواقع**، ص 96.

أنماط النقد الروائي الاجتماعي، وهم عادة يتبنون موقفاً إديولوجياً وسياسياً صريحاً ويحاكمون المبدع في ضوئه.

التأويل، والموقف الإديولوجي:

في هذا الجانب يكون الناقد ـ عند التطبيق ـ أميناً لبعض الإشارات النظرية التي وردت في المدخل العام، مما اعتبرناه لا ينتمي للطموحات المنهجية القصوى في تصوره. وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه عندما بينا أن الممارسة النقدية سارت في ركاب المدخل العام ولم تحقق تلك الطموحات النظرية التي آسْتَدْرَكَ بها الناقد عمله في «الخاتمة». ونتبين التوجه الإديولوجي المباشر في ممارسة «التحليل» عندما نصادف بشكل مكثف، خلال مجموع القسم التطبيقي من الكتاب، مواقف مباشرة للكاتب يعارض من خلالها، في الغالب، بعض المواقف التي عبّر عنها الروائيون في أعمالهم.

يعلن الناقد ـ كما سبق القول ـ في المدخل العام عن موقفه من المثقفين في الواقع العربي، وذلك بعد أن يصنفهم إلى صنفين: صنف مندمج بمشكلات المجتمع، وصنف مُنعزِل عن المجتمع أو مندمج بتخلفه. (ص: 9). ويصف الناقد الصنف الأول ـ منذ بداية المدخل العام ـ (ص: 5) بأنه من أصحاب الاتجاهات التقدمية، بينما يصف الصنف الثاني بأنه من أصحاب الاتجاهات الرجعية، بما لهاتين الكلمتين من حمولة سياسية وإديولوجية قوية.

ويمضي الناقد في التطبيق محاولاً تحديد مواقف المثقفين من أبطال الروايات المدروسة لأجل أن يتخذ منها موقفه الخاص. ولا بد أن نسجل ملاحظة شديدة الأهمية بهذا الصدد. ذلك أن الناقد لا يُعبِّر عن موقفه الإديولوجي الخاص إلا تجاه شخصيات الروايات المدروسة بغض النظر عن كونها تعبر أو لا تعبر عن موقف الكاتب. وفي هذه الحالة لا يكون الصراع الإديولوجي قائماً بين الناقد ورؤية الكاتب كما تتجلى من مجموع العمل الروائي، ولكن بين الناقد وشخصيات العالم المتخيَّل، وهذا الأمر شديد الخطورة من الناحية المنهجية، لأنه يؤدي إلى الوقوع في ضياع حقيقي مع تفاصيل الروايات المدروسة، ويصد حتماً عن تقديم فهم شمولي لها.

هكذا نرى الناقد ينتقد جميع شخصيات روايات جبرا إبراهيم جبرا رجالاً، ونساء ـ على حد تعبيره (ص: 48) ويرى أنها تمثل نمط الشخصية المثقفة البورجوازية، التي لا علاقة لها بالمجتمع العربي ولا تأثير لها، وهي لا يمكن أن تكون شخصية روائية عربية نموذجية[129]. والبديل عند الناقد ـ وهنا يظهر موقفه الإديولوجي واضحاً ـ أن تعكس

---

(129) نفهم موقف الناقد هذا من خلال أسئلة استنكارية تنفي كل الصفات الايجابية عن هذه الشخصيات الروائية. أنظر كتابه: الرواية والواقع، ص 48.

الشخصية المثقفة: «في وضعها ومعيشتها ووعيها، نمط حياة ومشكلات وأشواق المجتمع الذي تنبثق منه» (ص: 49).

ومع افتراض أن جميع الشخصيات التي صورها جبرا جبرا إبراهيم جبرا تعكس موقفاً واحداً، أو على الأصح تمثل نمط حياة ووعي واحدين، وليكن ذلك وارداً في صورة سلبية، أليس من واجب الناقد أن يتساءل عن موقف الكاتب بدل أن ينتقد الصورة المعروضة علينا جميعاً لهذه الشخصيات، ذلك أن وصف طبقة ـ حتى لو تم تقديمه بطريقة تبدو شديدة الحياد ـ لا يدل بالضرورة على أن الروائي يوافق على ما يجري في العالم الموصوف، بل قد يكون الأمر عكس ذلك تماماً، أي دالاً على نقد شديد لذلك العالم.

هذا الجانب لم ينتبه إليه محمد كامل الخطيب مع أن كثيراً من رواد المنهج الاجتماعي الذي يأخذ به هو أيضاً، تحدثوا عن الطابع الانتقادي لاستخدام الوصف في الروايات، وخاصة في معرض تأملاتهم النقدية في أعمال بالزاك. ونذكر في هذا الصدد ما قاله جورج لكاتش عن هذا الروائي:

«إن عظمة بالزاك تكمن بالتحديد في هذا النقد الذاتي الذي وجّهه دون تسامح لتصوراته، ولأمانيه الغالية جداً، ولمعتقداته الراسخة، كل ذلك من خلال الوصف الدقيق بلا رحمة للواقع»[130].

إذن يمكن للوصف وحده أن يتحول إلى انتقاد شديد بدل أن يكون تزكية لما هو موصوف. غير أن محمد كامل الخطيب لم يلتفت أبداً إلى هذه الحقيقة التي كان النقد الاجتماعي قد عرفها من قبل، فكان شديد الحذر ـ أي هذا النقد ـ في التعامل مع بعض الروائيين الذين وصفوا الواقع دون أن يعلنوا مباشرة عن مواقفهم منه، وعلى رأسهم بالزاك. والواقع أن الناقد لو كان قد استحضر الاتجاه الواقعي النقدي في الأدب وما قاله النقد الاجتماعي عنه لما وقع في شرك النظرة الإديولوجية المتسرعة التي توجّه انتقادها للعالم الموصوف دون اكتراث برأي الواصف. وإذا كان النقد الاجتماعي قد عرف لعبة الوصف هذه، فإن المناهج المعاصرة قد عمقت فهم هذه النقطة بالذات، فهذا «هنري متران» يتحدث عن ثلاثة مستويات للقراءة، ممكنة لأي عمل روائي: «قراءة واقعية» على مستوى السطح، وتهتم بمستوى الدقة الوثائقية للصورة الروائية الموصوفة. وفي هذه الحالة يمكن أن تقرأ الرواية باعتبارها وثيقة تاريخية واقتصادية واجتماعية، وقراءة أسلوبية تقضي بالتساؤل عمّا هو النسق الذي تكونت عبره الصورة الموصوفة؟ أما القراءة الثالثة فهي القراءة الوظيفية التي تنظر إلى الشخصيات في ضوء وضعها داخل النسق العام للنص، لا

---

(130) George Lukacs: **Balzac et le réalisme français.** Maspero. 1973 P. 20.

في ضوء علاقتها المرجعية بالواقع الخارجي عن النص[131].

وقد تبنى محمد كامل الخطيب في التطبيق القراءتين الأولى والثانية، ولكنه لم يصل أبداً إلى القراءة الثالثة، مع أنه ألمَحَ إليها في خاتمة كتابه نظرياً، عندما تحدث عن ضرورة ممارسة تحليل طويل للوصول إلى الإديولوجية الحقيقية للعمل الروائي (الرواية والواقع ص: 109).

وهكذا يمضي الناقد في إصدار مواقفه الإديولوجية في حدود مستوى القراءتين السابقتين. ونقدم هنا بعض النماذج من التأويل الإديولوجي كما وردت في التطبيق.

● تلاحظ «حياة» وهي إحدى شخصيات رواية «القمم الخضراء» لحليم بركات، موجهة كلامها لصديقها «فؤاد» فتقول:

«هذا هو مجتمعك.. ظلم... فقر... عذاب.. هذا هو الإنسان في بلادك.. إنسان مُسخت إنسانيته... إنسان يحتاج العطاء» (ص: 56).

ويعلق الناقد منتقداً كلامها:

«بالطبع هذا هو مجتمعنا، لكن ما يحتاجه هذا المجتمع ليس العطاء، فالعطاء لِمَنْ يملك، ومن يملك لن يعطي. إن ما يحتاجه المجتمع هو التغيير الذي ستظل روايات وشخصيات حليم بركات تناوشه وتفكر فيه دون أن تستطيع الوصول إليه أو فهم كيفيته»

وتتحقق في هذا التعليق كل خصائص القراءتين المشار إليهما سابقاً: القراءة الواقعية على مستوى بنية السطح، وهي تنقل مضمون كلام الشخصية مباشرة لتقابله بالواقع الخارجي. وعبارة: «هذا هو مجتمعنا» تحطم كل الحدود القائمة بين العالم المتخيَّل، والعالم الواقعي. وهذه القراءة هي ذات طابع جزئي جداً لأنها تصدر حكماً بصدد قول شخصية واحدة في الرواية دون مراعاة دلالة هذا القول نفسه بالنسبة لمجموع بنية الرواية. كما تتحقق في هذا التعليق بعض شروط القراءة الأسلوبية(*) لأن الناقد يستعرض قبل إصدار رأيه طبيعة العلاقة التي تربط «حياة» بفؤاد، وأنها كانت علاقة حب، كما يقدم بعض المعلومات عنهما أهمها: أنهما كانا طالبين في الجامعة الأمريكية (ص: 53).

أما التأويل الإديولوجي فهو كامن في انتقاد رأي «حياة»، وتقديم بديل عنه. ومن المعلوم أن أحد أهم خصائص الإديولوجيا بالمعنى السياسي هو إظهار زيف كلام

---

(131) Henri Mitterand: Le discours du roman. P.U.F. 1980. P. 69.

(*) الأسلوبية هنا مستخدمة بمعناها الحديث؛ أي الذي يتجاوز الاطار البلاغي إلى دراسة شاعرية الخطاب الروائي، أو أدبيته بالمعنى الشكلاني، وهي قائمة في البناء.

الخصم، وإثبات صحة الرأي الشخصي دون تقديم براهين عقلانية كافية. أي في غياب تحليل معرفي يقنع الجميع[132].

● إن سيطرة النظرية الإديولوجية المباشرة على رؤية الناقد جعلته غالباً، لا يميز بين عالم الرواية باعتباره معطى فنياً قبل أن يكون تجسيداً للواقع في بنيته العامة ـ وهذا ما أدركته على العكس المناهج السوسيولوجية التي يستخدم الناقد مصطلحاتها ـ وبين أحداث الواقع الفعلي؛ ذلك أن حليم بركات يُقدِّم في روايته «عودة الطائر إلى البحر» صورة تظاهرات تجري في بيروت ترفض الاستسلام، وتؤيد عبد الناصر ولكنها في الوقت نفسه تتحول إلى التحطيم، واستخدام العنف (ص: 70). يشاهد البطل «رمزي الصفدي» هذا العنف فينتقد الجموع (ص: 70 ,72)، عندئذ يعلق الناقد بشيء من السخرية على موقف البطل:

«هذا هو رمزي الصفدي، المثقف الذي يريد التغيير على حقيقته، وتلك هي نظرته للناس الذين يريد أن يغير حياتهم، أو يريد أن يغير بهم ولهم الحياة، إنه منفصل عنهم، ينظر إليهم في لحظة حركتهم، كمتوحشين، لا كمدافعين عن قضية ورافضين للاستسلام. وكل همه أن ينجو بسيارته ويعود إلى شقته. ونسأل أنفسنا هل كانت تظاهرات مطالبة عبد الناصر بالعودة عن الاستقالة مجرد أعمال تخريب أم أنها كانت تعبيراً عفوياً من الجماهير عن رفضها للاستسلام والهزيمة وإصرارها على متابعة المعركة؟» (ص: 72).

فالناقد يبني انتقاده الإديولوجي الصريح على مشهد روائي واحد، وينتقل بسرعة إلى دمج هذا المشهد بالواقع الفعلي، فكأن هذه التظاهرات المعروضة في الرواية هي نفسها التظاهرات التي سجلها التاريخ العربي. ولا يلتفت أبداً إلى أن البطل ليس هو فقط الذي ينظر إلى المتظاهرين باعتبارهم متوحشين ولكن الرواية نفسها تعرضهم أيضاً كذلك، وأن فهم الموقف بكامله يتوقف على معنى ذلك كله بالنسبة للبناء الروائي العام. ولعل حضور كثير من الأسماء، والأماكن الواقعية: عبد الناصر، بيروت ـ السفارة الخ ـ جعل الناقد لا يشك أبداً في أن ما يجري في الرواية هو بالذات ما يجري في الواقع. وهذا شيء لم يكن النقد السوسيولوجي الذي تجاوز فكرة «الانعكاس» ليقع فيه بعد أن أدخل مفهوم إديولوجيا الكاتب أو مفهوم الرؤية باعتباره وسيطاً بين العالم الموضوعي، والعالم المتخيل.

ونكتفي بالمثالين السابقين عن التدخل الإديولوجي المباشر لدى الناقد ضمن عملية تأويل الروايات المدروسة، علماً بأن هناك أمثلة أخرى يمكن الرجوع إليها في كتابه[133].

---

(132) عبد الله العروي: مفهوم الإديولوجيا. المركز الثقافي العربي. ط 1, 1983، ص 9.

(133) الرواية والواقع، أنظر على الأخص الصفحات التالية: 58 حيث نجد تدخلاً اديولوجيا مباشراً=

ونتساءل بعد هذا كله هل يقدم الناقد بالفعل تأويلاً للروايات المدروسة؟ ذلك أن أي تأويل يفترض أن ندرك بشكل شمولي العمل الذي نريد أن نؤوِّله. أما أن نعتمد في التأويل على عناصر تم اجتزاؤها من سياقها العام فذلك يؤدي حتماً إلى الخطأ في إدراك مقاصد العمل ورؤيته الأساسية الكامنة وراء عالمه التمثيلي. ونحن هنا لا نحاسب الناقد استناداً إلى قوانين خارجة عن اختياره المنهجي هو بالذات، لأنه قدم في الخاتمة أغلب المعطيات التي لو تم اتباعها في التحليل لكانت عملية التأويل قد سارت وفق ما يقتضيه الاختيار المنهجي نفسه.

إن الاستنتاج العام الذي انتهى إليه الناقد في مجموع دراسته التطبيقية، وهو آستنتاج ينبني كما رأينا على نظرة تجزيئية، يثبت ما جاء في المدخل العام، وهو أن جميع المثقفين الذين صوّرتهم الروايات المدروسة منفصلون عن الواقع الحقيقي، وهذا في نظر الناقد واقع المشاكل الاجتماعية لعموم المجتمع، ولذلك فجميع هذه الروايات تعكس حياة وفكر الطبقة البرجوازية الصغيرة أو الوسطى، ولا تعكس جميع هموم المجتمع. والواقع أن ما قاله الناقد بخصوص روايات جبرا إبراهيم جبرا، أكده أيضاً بالنسبة لجميع الروايات التي درسها في كتابه «الرواية والواقع»[134].

«. . . أما عالَم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، فلم يقدم سوى جزء من الصورة، ليس على طريقة «التفصيل» بل على طريقة «الاجتزاء» ومن هنا كانت معرفته مجتزأة، وبالتالي غير صادقة». (ص: 114).

4 ـ التقويم الجمالي:

إن الاهتمام بالتحليل الجمالي للأعمال الروائية يعد، بالنسبة لنقاد الرواية من أصحاب المنهج الاجتماعي، عملاً ثانوياً في مجمله لأن مشاغلهم مُوجهة على الدوام إلى المضمون، وقد أثر الحجم الضيق المخصص لتحليل كل نص روائي في كتاب: «الرواية والواقع» على إمكانية خلق مجال مناسب لدراسة البناء الروائي وتقصّي عناصره المكوِّنة، هذا بالإضافة إلى أن الناقد سار في اتجاه سوسيولوجيا المضامين، فبقي مشدوداً إلى المحتوى في جزئياته لاغياً بذلك كون الرواية تنسيقاً جمالياً لهذا المحتوى نفسه قبل أن تكون انعكاساً نثرياً لمعطيات الواقع.

= لانتقاد الشخصية الروائية. و: ص 61 إذ ينتقد الكاتب الموقف الوجودي لبعض أبطال الرواية و: ص 67 يرفض الناقد لفظ فئة كبديل لكلمة طبقة وهذا موقف اديولوجي، وفي ص 90 ينتقد الناقد طريق الانقلاب الذي سار فيه أبطال الرواية ويرى أن الثورة هي البديل. وهكذا. . .

(134) أنظر نفس الانتقاد لروايات حليم بركات وهاني الراهب على التوالي، ص 80 و، ص 99 من الكتاب.

هذه النظرة التجزئية النثرية التي طغت على تحليل الرواية من حيث «المضامين»، أدت بصورة تلقائية إلى دراسة جمالية متفرقة تقتطع من الروايات بعض جوانبها دون أن تصل إلى تقديم تصور شمولي عن بنيتها الجمالية العامة.

فتحت عنوان: «بناء الرواية»، يتناول الناقد، وهو بصدد دراسة رواية «صراخ في ليل طويل» لجبرا إبراهيم جبرا، بنية الزمن الروائي وحدها مُظْهِراً أن الرواية تحتوي على مستويين للزمن:

ـ المستوى المباشر والحاضر (قُرابة نصف يوم).

ـ مستوى تاريخ حياة «البطل أمين». (قرابة ثلاثين عاماً). (ص: 22 - 23).

ويستنتج محمد كامل الخطيب من ذلك كله بالإضافة إلى اعتماد الرواية على صوت الشخصية الرواية الواحدة، بأن الرواية هي أقرب إلى أن تكون قصة قصيرة (ص: 23). وهذا حكم تصنيفي يغامر في مضمار نظرية الأنواع الأدبية الشائكة. ونكتفي هنا بالقول إن الاعتماد على التكثيف الزمني، والصوت الواحد لا يؤدي بالضرورة إلى اعتبار الروايات قصصاً قصيرة في الوقت الذي يتفق فيه أغلب النقاد مثلاً على اعتبار رواية «أوليس» لجمس جويس تنتمي بحق إلى هذا الفن مع أن أحداثها تجري في يوم واحد. كما أن صوت البطل الفرد يهيمن عليها بشكل كلي[135]. إنَّ المقياس الفني الذي يعتمد عليه الناقد لإصدار مثل هذا الحكم يقوم على تبني تصوُّرٍ مسبق لما هي الرواية؟ وهو لا يخفي هذا التصور المرجعي الذي يمكن اعتباره بمثابة «قانونٍ أساسٍ» يحدد مفهوم الرواية، فهو يرى أن الرواية، هي التي «يكون مدارها ـ عادة ـ جماعةً ما، في مرحلة طويلة نسبياً. وذلك هو الفيصل بين القصة القصيرة، والرواية وليس عدد الصفحات» (ص: 23).

ويمكننا أن نفهم تلقائياً أنه يستحضر هنا نموذج روايات القرن التاسع عشر كشكل نمطي ومجرد لكل عمل روائي ممكن. وهذا المقياس الجمالي لا يخلو من دلالة على التوجه الاجتماعي لممارسته النقدية الذي يُحدِّد نفسه (أي التوجه) في إطار إديولوجي واضح. ونشير هنا إلى أن اختيار الناقد لرواية «الثلاثية» لنجيب محفوظ ـ فيما بعد[136] ـ كمرجع للنموذج الروائي الناجح، والجيد، يسير في هذا الاتجاه نفسه بحكم أن هذه الرواية أخلصت للنمط الروائي الذي ساد في أوروبا خلال القرن التاسع بما تحقق فيها

---

(135) أنظر الاشارة إلى هذه الهيمنة الكلية لصوت البطل في رواية جويس في دراسة لـ R.M. Alberes: **James Joyce et la naissance du monologue intérieur.** dans son livre: **Métamorphose du roman.** A Michel 1972. P. 188.

والناقد لا يجادل أبداً في أن عمل هذا الكاتب هو رواية وليس قصة قصيرة.

(136) أنظر ما كتبه محمد كامل الخطيب عن الثلاثية في كتابه: **الرواية والواقع**، ص ـ112

من تعدد الشخصيات وهيمنة الحقبة التاريخية.

وفي هذا الإطار نفسه نجد الناقد يحاول أن يتبين العلاقة بين القيمة الفنية للروايات المدروسة، وبين ما سمّاه التملك الجمالي والمعرفي للمشكلة التي اختارها الكاتب موضوعاً لروايته. (ص: 52)، والتملك يقتضي أن تكون للكاتب موهبة كافية للسيطرة فنياً على موضوعه. (نفسه). غير أن الناقد في مواطن أخرى من التحليل يُلغي وساطة الكاتب ودوره في تقريب الواقع إلى الصورة الروائية الجمالية التي تخلق الواقع من جديد. فنراه يفسر الجانب الفني في الرواية بطريقة انعكاسية عندما ينظر إلى «العيب» الفني في العالم الروائي كآنعكاس مباشر للواقع الموضوعي[137]. استخدم الناقد هذا التفسير لتبرير الخلل الحاصل في رواية «صيادون في شارع ضيق» لجبرا إبراهيم جبرا:

«... لم يحصل صراع في المجتمع بين هاتين الطبقتين ليكون مهاداً للصراع الروائي ومُولِّداً له، ولهذا فإن ما يبدو عيباً فنياً في الرواية ـ عدم الصراع ـ إنما هو انعكاس للواقع الموضوعي» (ص: 31).

إن أهم مظاهر التقويم الجمالي في كتاب «الرواية والواقع» لمحمد كامل الخطيب ترتبط بالشخصية الروائية. إذ نراه يميز بين ما سمّاه: الشخصية النموذجية، والشخصية المفترضة. (ص: 60). والمعهود في كلاسيكيات النقد الروائي أن الشخصية النموذجية ما هي إلا تسمية ثانية لما يُطلق عليه عادة الشخصية النمطية[138]. أما تسمية «الشخصية المفترضة» فيبدو أنها من اجتهاد الناقد وحده، وهو يرى أن هذه الشخصية تتميّز بأن الصفات المنسوبة اليها غير متناسقة لأنها نتيجة تركيب ذهني أو تصور وهمي ناتج عن فقر معرفي بالواقع (ص: 60 - 61). وفي اهتمام الناقد بالشخصية النمطية ـ وهي وليدة نمط الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر وخاصة عند بالزاك[138] ـ ما يؤكد آرتباطه بتقليد معين يتحكّم في كل دراسته للرواية العربية. فالنموذج المثالي عند الناقد هو نمط الرواية الواقعية، وهو النمط الذي مجّدته الواقعية الاشتراكية التي دافعت أيضاً عن المنهج الاجتماعي في تحليل الأدب بشكل عام.

إن ما يمكن أن نلاحظه بالنسبة للتقويم الجمالي في عمل محمد كامل الخطيب هو

---

(137) نفس الملاحظة يقدمها نبيل سليمان عن غلبة الانعكاس في الممارسة النقدية لمحمد كامل الخطيب، وذلك بصدد دراسة مؤلفات أخرى لنفس الناقد. انظر كتاب نبيل سليمان: **مساهمة في نقد النقد**. دار الطليعة، بيروت. ط 1. 1983، ص 167 - 168.

(138) أنظر تعريفاً للشخصية النمطية التي كانت سائدة في روايات القرن التاسع عشر وخاصة عند بالزاك في كتاب:

Roland Bourneuf et Real Ouellet: **L'univers du roman.** P.U.F. 1981. P. 206.

تخليه الكامل عن الدراسة الأسلوبية التقليدية التي لاحظنا أنها كانت تختفي تدريجياً عند نقاد الرواية الذين تبنوا المنهج الاجتماعي. فلقد تبين لهم أن دراسة الأسلوب المباشر للغة الروائية لا تفيد شيئاً في فهم هذا البناء الفني المختلف عن طبيعة الشعر. وإذا كان «الخطيب» لا يناقش مباشرة هذه المسألة فهو مع ذلك يتبنى الموقف نفسه ضمنياً عندما يلغي الدراسة الأسلوبية بشكل تام.

وميزة أخرى نجدها في كتابه «الرواية والواقع» وهي ندرة الأحكام القيمية[139]، وهو ما يمكن تفسيره بالرغبة في تحقيق قدر من الموضوعية في دراسة الفن الروائي. وإن كنا قد لاحظنا بأن الدراسة ظلت أسيرة جانب آخر يقف دون هذه الموضوعية، وهو الانتماء الإديولوجي المباشر.

5 ـ اختبار الصحة:

درجنا على اعتبار مبدأ اختبار الصحة كأداة في يد الناقد الروائي، وناقد النقد على السواء. واختبار الصحة كما تبينت ذلك «جوهانا ناتالي» ـ وهي التي تبنينا وجهة نظرها في الخطوات المتحكمة في كل عملية نقدية(*) ـ يقضي بالنسبة للناقد الأول أن يضع مقاييسه على محك الإختبار. فإذا طبق هذه المقاييس على نموذج واحد، فإنه لكي يبرهن على صحة وشمولية تصوره، عليه أن يختبر المقاييس نفسها على نصوص أخرى حتى تثبت فعاليتها الإجرائية.

وبإمكاننا أن نلاحظ بسهولة أن «محمد كامل الخطيب» في عمله الذي ندرسه لم يلجأ إلى هذا الاختبار، مثلما لم يلجأ إليه جميع نقاد الرواية من أصحاب المنهج الاجتماعي. إذ يقتصر في أغلب الحالات على قياس النصوص المدروسة على نموذج مرجعي مُؤَمْثَل idialisé من طرف الناقد نفسه، **ولهذا يفقد اختبار الصحة قيمته العلمية لأنه يُستخدم في نطاق هيمنة معطيات مقبولة سلفاً من طرف الناقد، ولا يعتبرها أبداً موضع نقاش. والقضية شبيهة ـ في نظرنا ـ إلى حد كبير برجل اللاهوت الذي يستخدم العقل في الاجتهاد في نطاق اللاهوت نفسه.**

أما نحن فقد درجنا على استخدام اختبار الصحة، في النظر إلى العمل النقدي ذاته، متسائلين عن درجة الإنسجام فيه؟ ألا تُخِلّ التناقضات الكثيرة بالوحدة العضوية فيه؟ هل

---

(139) هناك مثالان عن حكم القيمة في الدراسة، يثيران الانتباه، ص 62. وكذلك في ، ص 96. الأول متعلق بما سماه الناقد «خطأ في رسم الشخصية» والثاني متعلق بوصف الرواية بأنها «تسير بنجاح في الطريق الذي بدأه فلوبير».

(*) أنظر ما قلناه في مقدمة عملنا هذا بشأن ضوابط التحليل.

تتأثر قيمته العلمية بما فيه من مقاييس جاهزة أو عشوائية، أو بما فيه من تعميمات وسطحية؟.

ونجد أن كتاب «الرواية والواقع» لمحمد كامل الخطيب يقدم نموذجاً عن الدراسة النقدية الروائية التي تعمل من داخل نفسها على اجهاض مشروعها العلمي، لا بتوجهها الإيديولوجي - الذي رأينا سابقاً - فحسب، بل بما تحتوي عليه أيضاً من تعارض في الآراء؛ بحيث يتبنى الناقد الشيء ونقيضه في الوقت نفسه، ومن استنتاجات سريعة مع ابتسار التحليل وسُرعة الأحكام. هذا مع اللجوء أحياناً إلى مراوغة القارىء وربما استغفاله في بعض الحالات. ونحاول أن نقدم اعتماداً على الدراسة نفسها بعض النماذج الدالة:

التناقضات:

● في الوقت الذي ينفي فيه الناقد وجود عنصر الصراع بين الشخصيات في رواية «السفينة» لجبرا إبراهيم جبرا، يتحدث بعد ذلك مباشرة عن أن تقنية «السفينة» تقوم على «تعدد الأصوات» (ص: 36). ومصطلح «تعدد الأصوات» لم تستخدمه المناهج الاجتماعية التي تأثرت بالماركسية، بل إنه مصطلح تولد في الحقل الشكلاني، وبالذات مع ميخائيل باختين[140]، وهو مصطلح يشير بالذات إلى الطابع الحواري القائم بين مختلف الأصوات والرؤى المعبر عنها داخل الرواية، ومع ذلك فلا نظن أن الناقد استخدم هذا المصطلح بالحمولة النظرية التي نجدها له في حقل سوسيولوجيا النص الروائي.

إن تعدد وجهات النظر في الرواية يؤدي بالفعل إلى تعددية الأصوات، وهذا يولد صراعاً بالضرورة على مستوى الفكر في الرواية وقد يكون له مظهر اجتماعي أو حدثي داخل الرواية نفسها. وعلى الرغم من ذلك نرى الناقد يُصِرُّ على أن الرواية، بتعدُّدية أصواتها، تخلو من الصراع؛ لأن مفهوم الصراع في نظره متَّصلٌ بمثال واحد، أي الصراع الطبقي. ولذلك تصبح جميع آراء الناقد مشدودة إلى خارج النص حتى ولو تعلق الأمر بالكلام عن بناء الرواية في ذاتها، وهذا يؤدي إلى الوقوع في تناقضات تنفلت من كل رقابة واعية للناقد[141].

● يُصدِرُ الناقد محمد كامل الخطيب حكماً عاماً على مجموع روايات حليم بركات فيقول:

---

(140) أنظر ما قلناه بصدد هذا المصطلح في الجزء الثالث من القسم الأول، وخاصة عند الكلام عن باختين.

(141) أنظر التناقض نفسه يتكرر مع رواية: **البحث عن وليد مسعود**. للكاتب نفسه. **الرواية والواقع**، ص —42

«فعالم حليم بركات ليس مجرد بناء روائي، تخيّلي، يعكس أو يوازي - فقط - حركة الواقع، بل إن حركة الواقع الفعلي تدخل في نسيج هذا العالم الروائي عبر أحداث التاريخ الواقعية». (ص: 52).

وعند دراسته لرواية «القمم الخضراء» للروائي نفسه يرى أن هذه الرواية منفصلة عن الواقع:

«. . . على أن ذلك لا ينفي أن الرواية كانت تحوي إحساساً مريراً بالواقع المتخلف، وإن كان هذا الإحساس مقطراً عبر مصفاة عين تراقب هذا الواقع من علياء. إنها تراه لكنها لا تعيشه فعلاً بل هي منفصلة عنه» (ص: 56).

ويمكن أن نلاحظ التناقض أيضاً من خلال هذا الكلام وحده إذ كيف يُمكن الجمع في ملفوظ واحد بين القول بانفصال الرواية عن الواقع، وبأنها - في الوقت نفسه - تحوي إحساساً مريراً بالواقع[142].

● يُصدر الناقد الحكم النقدي الجمالي وينقضه بعد ذلك، وهو بصدد دراسة رواية واحدة هي «ألف ليلة وليلتان» لهاني الراهب فهو يرى أولاً أن الرواية تحاول «السَّير بنجاح في الطريق التي بدأها فلوبير» (ص: 96). وبعد ذلك بصفحة واحدة يرى أن تقنية الرواية ليست سوى «أنسجة في ثوب، إذا «حللناها» بقيت لنا خيوط لا أكثر، في حين أننا نريد ثوباً لا خيوطاً». (ص: 98).

● ويستخدم الناقد أيضاً الشيء ونقيضه بصدد الملاحظات التي قدَّمها عن النص الروائي النموذجي - من وجهة نظره - وهو رواية الثلاثية لنجيب محفوظ من جهة، وروايات جبرا إبراهيم جبرا من جهة أخرى. ولنقارن بين الجملتين التاليتين:

- «إن الثلاثية قدمت تملكاً جمالياً حقيقياً أدى إلى امتلاك معرفي» (ص: 112).

- «إن عدم الامتلاك الجمالي هذا يعود أساساً إلى ضعف قدرة التملك المعرفي للواقع» (ص: 113). وهذه الملاحظة قدمها عن عالم جبرا الروائي.

ويمكننا أن نفترض بأن الناقد يأخُذ بالقضية وضدِّها، فليس هناك أحدٌ يمنعه من ذلك أبداً، فيعتقد عندئذ بالأطروحتين معاً.

- التملك الجمالي ←―― يؤدي إلى امتلاك معرفي.

---

(142) انظر التناقض نفسه تقريباً يتكرر مع رواية: عودة الطائر إلى البحر للكاتب نفسه. الرواية والواقع، ص 64 - 65.

ـ والتملك المعرفي ←—— يؤدي إلى امتلاك جمالي(*).

غير أن حرية الناقد تصبح مقيَّدةً عندما يحدِّد منطلقاته المنهجية، وهي منطلقات تمكننا من معرفة بعض عناصر رؤيته للعالم. وبالنسبة للمنهج الاجتماعي الذي أخذ به الناقد تبدو الأطروحة الأولى غير مقبولة، لأن التملك المعرفي شرط أساسي في الفكر الماركسي لكل صياغة متناسقة(**). أما الأطروحة الثانية فهي مناسبةٌ تماماً لهذا التصور المنهجي. وهكذا نقف أولاً على خرق لضوابط المنهج كما نقف ثانياً على تناقض غير مبرَّرٍ من طرف الناقد أو من طرف النسق العام لتفكيره النقدي(143).

أحكام، وضوابط مُرتجلة:

● يقارن الناقد بين زمن السرد، وزمن الواقع، ويجعل الأول نتيجة للزمن الثاني. فما دام الزمن الواقعي يمشي بصورة خطية فكذلك الزمن في رواية «صيادون في شارع ضيق» لجبرا إبراهيم جبرا يأخذ مجراه الخطي (ص: 28).

إن آرتجال التحليل هنا لا يمكن أن يخفى حتى على القارىء العادي للنقد الروائي. فالمعروف أن زمن السرد لا يتبع، في جميع الأحوال، شكلاً خطياً على غرار الزمن الواقعي، وأن الروائي له الحرية في اختيار التركيب الزمني الذي يلائم رُؤيته الفنية، وهو لا يلتفت أبداً إلى سيرورة الزمن الواقعي. هذا بغض النظر عن أن الزمن الواقعي لا يمكن نقله كما هو إلى الرواية، لأنَّ الواقع يَحْدُثُ فيه ـ ضمن لحظة زمنية واحدة ـ عدد من الوقائع، بينما يتعذر في الكتابة الروائية تحقيق الشيء نفسه، فحتى الكاتب المخلص لخطية الزمن الواقعي لا يستطيع أن يحكي كل الأشياء التي تحدث في لحظة واحدة، دفعةً واحدة. ويمكننا أن نعزو هذه الأحكام الفنية المرتجلة إلى غلبة النظرة الإنعكاسية التي رأينا أن الناقد ظل أسيراً لها خلال مجموع التحليل، غير أنَّها آتخذت صورة آلية بالمعنى الحرفي، كما تُعزى أيضاً إلى ضعف معرفة الناقد بتقنيات الزمن الروائي.

إن عدم ضبط ميكانزمات السرد القصصي، وهو ما يرتبط كثيراً بنظرية الكتابة الروائية،

(*) نلاحظ هنا أنه لا يبدو أن بين الامتلاك، والتملك ـ في استخدام الناقد للكلمتين ـ أي فرق أساسي.

(**) ان مفهوم الرؤية إلى العالم عند غولدمان يلقي الضوء على هذا الجانب، فوجوده شرط لوجود كل صياغة مفهومية أو فلسفية أو ابداعية.

(143) هناك تناقضات أخرى لا نريد أن نستعرضها جميعاً حتى لا تطول الدراسة بدون تقدم في البحث نحو عناصر جديدة. منها: القول بأن جميع الشخصيات في الرواية تعبر عن رأي وثقافة المؤلف، وهو ما يناقض مفهوم الرؤية الذي يُؤخذ عادة من نتيجة تحليل الصراع الإديولوجي والثقافي في الرواية. أنظر الرواية والواقع، ص: 35.

هـو قاسم مشتـرك عام بين أصحـاب المنهج الاجتمـاعي، لأن الاهتمام عنـدما يـوجَّه إلى عنصـر الدلالـة الاجتماعيـة يكون على حسـاب الإهتمام بـالروايـة كنص أدبي في المقـام الأول.

● يقول الناقد عن بطل رواية «المهزومون» لهاني الراهب:

«هنا يتساءل القارىء: لماذا ينـظر «بِشْر» إلى البـاص، أي إلى الناس، بتقـزُّزٍ، أَلأنَّهُم يمثلون بالنسبة له التخلف والعادات البالية. أما هو فقد قرأ سارتر وكامو؟؟ إن نـظرة التقزز هذه تشي بنوعية علاقة بشر بالواقع حوله». (ص: 88) والناقد يختزل الواقع إلى مجمـوعة من النـاس وينحاز إلى صفهم منتقـداً الشخصية الـروائية لمـوقفها. وهـذا الانتقاد يُـرَدُّ في أصله إلى الموقف الإديولوجي المباشر الذي ظـل الناقـد يعلن عنه في التحليـل كما رأينـا سابقاً، كما أنه يؤكـد في الوقت نفسـه سطحيـة التحليل لأنـه يظلُّ في حـدود التعامـل مع البنيات الأولية للرواية، وهي عناصر المحتوى.

● النـاقد يعتقـد أن الشخصية النمـوذجية هي مـأخوذة بشكـل حرفي من الـواقع، ودون وساطة الفكر الخلّاق. لهذا يعتبر لجوء المبدع إلى التركيب لخلق شخصياته أو إلى تكوين تصوُّرٍ عنها عملاً لا يؤدي إلى خلق شخصية نمـوذجية. بـل ينبغي على الروائي أن يعـرف الشخصيـة الإنسـانيـة ـ وهي الشخصيـة النمـوذجيـة لـديـه ـ بـاعتبـارهـا شخصيـة واقعيـة (ص: 60). هل هي دعوة إلى الغاء دور المبدع، وبالتالي إلى إلغـاء الإبداع نفسـه بجعله نسخة مطابقة للواقع؟ إن الاتجـاه العام في كـل نقطة نـطِلُّ عليها من نقط الكتـاب يقودنـا دائماً إلى فكرة الانعكـاس التي يمكن اعتبارهـا مفتاح فهم جميـع أجزاء التحليـل الروائي فيه.

إن ما يؤثر على القيمة العلمية لكتاب «الرواية والواقـع» لمحمد كـامل الخـطيب هو مـا يوجد فيـه ـ إضافـة إلى ما سبق ـ من ميـل إلى الاستنتاجـات السريعـة (ص: 87) وتقليب الأفكار وفق الأهواء (ص: 101 - 102)، وعدم تتبع الإشكاليات إلى نهـايتها (ص: 116). بالإضافة إلى الإطالة غير المُبرَّرة أحياناً في الاستشهادات من النص الروائي[144]. كل ذلك يبعد الدراسة عن ترسيخ قدمهـا في مسار البحث في الـرواية العـربية وفق منهـج اجتماعي يأخذ بمفهوم الرؤية، وهذا لا يمنـع من الإشارة إلى أن الأطـروحات النـظرية التي وردت في خاتمة البحث تحقق تقدماً في البحث النـظري للمنهج الاجتمـاعي كما تم تصـوره في العالم العربي.

---

(144) الرواية والواقع، وانظر على الأخص من ص 44 إلى 45. ثم من ص 68 إلى 72، وهو ما يعادل أربع صفحات ونصف في استشهاد واحد. يضاف إلى ذلك أن الناقد أورد أيضاً نصـاً مقتطفـاً من احدى الروايات في شكل ملحق في آخر الدراسة من ص 117 إلى ص 120 (ثلاث صفحات ونصف).

إن كتـاب «الروايـة والواقـع» في جانب التـطبيق بقي وفياً ـ في الـواقـع ـ إلى الخلفيـة النظرية التي وضعهـا الناقـد نفسه لكتـابه السـابق «المغامـرة المعقدة». وقـد تبين لنا عنـد الكلام سابقاً عن هذا الكتاب أن الناقد كان صاحب موقف اشتراكي، وأنه دعـا إلى دراسة الرواية من هذا المنظور، إذاً فالدعوة الإديولـوجية حـاضرة في كتـاب الروايـة والواقـع كما كـانت حاضـرة في الكتاب السـابق، يبقى أن الإديولـوجيا لم تـوظف كـوسيط في تحليـل الـروايات ممـا أدى إلى النظرة الانعكـاسية التي تعمـل في اتجـاه معـاكس لـلأطـروحـات المنهجية نفسها، تلك التي شكلت المنطلق الأول للناقد.

استنتاجات:

1 ـ إن أول ملاحظة عامة ينبغي أن نسجلهـا بعد أن أنهينـا الكلام عن مختلف أشكـال المنهـج الاجتماعي في النقـد الروائي العـربي، **هي أن التطور الـذي حصـل في الـرؤيـة المنهجية كان أكثر تقدماً من التطور الحاصل في الممارسة**، فشكـل التصورات المنهجيـة التي تم تسجيلها في مداخل ومقدمات كتب نقد الرواية كان أكثر طموحاً، ونضجاً بالقياس إلى تحقق هذه الأطروحـات المنهجية عنـد التطبيق. هـذه الملاحـظة نفسها قـدمها «نبيـل سليمان» بالنسبة للنقد الروائي السوري فيما سماه مرحلة الفوران فقال:

«يبدو في هذا النقد للرواية السورية، كمـا في الحركـة النقديـة الأم. ضَعْفُ الإنسجام بين ما يطرحه عدد كبير من النقاد ـ من سـائر الاتجـاهات ـ نـظرياً، وبين التـطبيق (. . .) وتظهر بقوة نزعة الإفادة من المناهج كافة. ولكن على مستـوى الدعـوة والتنظيـر فقط. أما في الممارسة، فإننا نقـع إما على التنـويع على منهـج بعينه. وإمـا على الانتقائيـة (مزجـاً وخلطاً) مع رجحان النزوع إلى منهج بعينه»[145].

وتبدو لنا المسألة طبيعية **لأن الناقد العربي كان على الدوام ـ وخصـوصاً في ميـدان نقد الرواية ـ يتلقى «الدروس» إن صح التعبير من معلمين يوجدون خارج نطاق بيئته الثقافية، وهو لذلك في محاولـة دائمة لاستيعـاب ما يقـوله الآخـرون. ولا يجد الفـرصة السـانحة للتطبيق حتى تظهر في الأفق نظريات جديدة عليه أن يلاحقها من جديد**(*).

2 ـ ويترتب عن الملاحظة السابقة ميل النـاقد الـروائي العربي الـذي يستخدم المنهـج

---

(145) أنظر مقالته: النقد والرواية السورية. مجلة الطريق. عدد 3-4. 1981، ص 227.

(*) إن وضعية الناقد الروائي العربي المعاصر لا تختلف أبداً عن وضعية نقاد الأنماط الثلاثـة السابقـة، لأن الغرب لا يزال دائماً ـ وخصوصاً في ميدان الرواية ـ المصدر الرئيسي للنـظريات الجـديدة وقـد زاد تعقيد وتشعب المناهج النقدية اللقاء الحاصل بين اللسانيات والنقد الأدبي. أنظر توضيح بعض جوانب هذه المشكلة في ندوة «اللسانيات والنقد الأدبي» مجلة دراسات أدبية ولسانية عـدد 1 1985، ص 105. ثم العدد 2 1986، ص 102.

الاجتماعي الى تطعيم دراسته بمناهج نقدية أخرى كعلم النفس، وعلم الجمال، والبلاغة أحياناً. غير أن التحليل الاجتماعي يبقى دائماً سمة غالبة في مجموع الدراسات.

3 ـ وفي الوقت الذي ظلت فيه الدراسات النقدية الروائية ذات المنزع التاريخي تستخدم الدراسة الأسلوبية لاحظنا عند الإنتقال إلى الدراسات الروائية ذات المنزع الاجتماعي تخلص النقاد التدريجي من التحليل الأسلوبي إلى أن يختفي ذلك تماماً مع النموذج الذي درسناه في الأخير، وهو كتاب «الرواية والواقع» لمحمد كامل الخطيب.

4 ـ وإن غلبة التحليل الاجتماعي نتج عنها نقص واضح في تحليل بنيات الروايات المدروسة، وأحياناً يتوصل الناقد إلى مضمون الرواية أو رؤيتها بشكل مباشر من خلال اقتطاف فقرة يراها «دالة» على صوت الكاتب أو على المضمون العام في الرواية. وهكذا يبني أحكامه النقدية ويؤسسها على أجزاء منفصلة أحياناً عن النسق العام. مما جعل أغلب الدراسات المحلَّلة سابقاً تجنح إلى سوسيولوجيا المضامين.

5 ـ والنقطة السابقة تحوِّل الدراسة النقدية إلى عقد مقارنة انعكاسية تَشُلُّ فعالية العملية النقدية **لأنه لا يُحْتَفَظُ للأعمال الروائية المدروسة بامتيازها الإبداعي**، بل تصبح مجرد عاكس للواقع، كما أن الواقع في هذه الحالة يتحول إلى مثال يُحْتَذى. ولقد بقيت فكرة الإنعكاس هذه متحكمة حتى عند أولئك الذين تحدثوا عن الإديولوجيا أو عن الرؤية، كوسيط بين الواقع والإبداع الروائي. إن الناقد ـ في الجانب التطبيقي على الأخص ـ ينظر إلى الرواية كمستودع للإديولوجيات، ولأنماط الشخصيات الواقعية نفسها، لذلك يظل مهوّساً بالبحث عنها بشتى الوسائل، حتى لو كان ذلك بالتضحية بوحدة الرواية والاقتصار في التعامل معها على محتوياتها، مع تجزيء هذه المحتويات نفسها. ولقد تنبه بعض من اهتم بحالة النقد الروائي الاجتماعي، وخصوصاً بالنسبة لهذه النقطة بالذات إلى وجود مثل هذا التوجه العام. ومما قاله بهذا الصدد:

«إننا نعتقد أن الخطاب النقدي الروائي يريد أن يتمثل الواقع الإديولوجي أساساً، لأسباب سياسية تريد توظيف الرواية لفائدتها.

. . . فالبحث عن بطل قومي أو عن بطل ماركسي هو الشغل الشاغل لدى بعض النقاد (. . .) إن الخطاب النقدي ما زال في أحيان كثيرة مصراً على اختيار المناهج المتبنية لمفهوم **الانعكاس**، فهو «يولي الأسبقية للدلالة على التحليل الألسني، لافتراضات وجود دلالة اجتماعية اديولوجية في كل انتاج أدبي مهما كانت خصوصيته الشكلية والمضمونية»[146].

---

(146) محمد الباردي: الخطاب الروائي بين الواقع، والإديولوجيا. مجلة «فصول» (المصرية) عدد 4. 1985. (الجزء الثاني)، ص 161. عمود 1.

6 ـ وتُسْلِمُنَا فكرة الإنعكاس، بما تحمله من رغبة ملحة في محاكمة «الخصم» (رأينا في بعض النماذج المدروسة أن الناقد يتخذ الشخصية الرواية كخصم يجب إظهار سخف آرائه، ومواقفه من الواقع) وإظهار زيف آرائه ومواقفه، بحكم أنها لا تطابق ما يجري في الواقع، أقول تُسْلِمُنَا فكرة الإنعكاس هذه، إلى غلبة الموقف الإديولوجي المباشر للناقد، فحتى أولئك النقاد الذين ألغوا مواقفهم الإديولوجية في الجانب النظري فاستبدلوها بالنزعة الإنسانية أو بمفهوم الرؤية، وجدناهم عند التطبيق يلجأون إلى المقارنة الآلية بين محتويات الروايات المدروسة، ومكونات الواقع، على أساس ضرورة تحقُّق صورة مطابقة لهذه المكونات في العالم الروائي.

7 ـ ولم تكن شروط البحث العلمي تتحقق كلها في هذه الدراسات النقدية الاجتماعية، فكثيراً ما تم استخدام مفاهيم متعارضة، أو على الأقل تحتاج إلى تقديم مبررات الجمع بينها في إطار نسق منهجي واحد، كالجمع بين النقد الجدلي، والنقد النفسي أو المبادىء الوجودية. أو كالقول في الوقت نفسه بفردية الظاهرة الروائية وبجماعيتها، والاكتفاء بتحليل العمل الروائي وفق هذه المفارقة دون تفسير طبيعة العلاقة بين العامل الذاتي والعامل الموضوعي.

يضاف إلى ذلك ما يَحْصُلُ أحياناً من ارتجال في الأحكام، وتناقضات بيِّنة، مع استخدام المقاييس الظرفية، مما يكون له أثر كبير على القيمة العلمية للدراسات النقدية.

8 ـ والحكم العام الذي نستطيع أن نصدره بصدد ممارسة النقد الاجتماعي الروائي في ضوء النماذج المحللة ـ هو أن تيار الجذب السياسي كان يشدها دائماً إلى أن تتعامَلَ مع الفن الروائي باعتباره مجرد إديولوجيا. ما هي دواعي هذا التوجه؟ هذا سؤال يُتْرَكُ لدراسة سوسيولوجية متخصصة لكي تجيب عنه.

9 ـ وكنتيجة حتمية لكل هذه التوجُّهات، غابت الرواية العربية باعتبارها نصاً أدبياً بالدرجة الأولى، فإذا كانت الدراسات النقدية السوسيولوجية قد تحدثت كثيراً عن مضامين الرواية، والقضايا الاجتماعية التي تعالجها فإنها لم تقدم ـ بوضوح تام ـ صورة عن الفروق الجمالية بين مختلف اتجاهات الرواية العربية.

وهذا يعني أن جزءاً مهماً من نظرية الرواية لم تتم بلورته، وهو المتعلق بطبيعة الرواية من حيث تكوينها الجمالي. لقد تم التركيز فقط على وظيفة الرواية، وتحددت هذه الوظيفة في اعتبار الرواية شاشة حية تعكس الواقع، ولكنها قليلاً ما تشاكسه.

ويمكن أن نستخلص من مجموع دراستنا هذه أن التعامل مع الرواية باعتبارها مستودعاً للإديولوجيات أو باعتبارها موقفاً إديولوجياً، تحفه كثير من المزالق لأن الرواية هي قبل كل شيء إبداع أدبي، وينبغي أن ينظر إليها في المقام الأول من هذه الزاوية، ولا يمكن

لـلأهداف الإيـديـولوجيـة، حتى ولو كـانت ذات نزعـة إنسانيـة، أن تعوِّض نقصـاً مهولاً في المقومات الفنية لعمل روائي ما. وللأسف فإن أغلب النقد الاجتماعي السوسيـولوجي بقي لزمن طويل حبيس المقاييس الإديولوجية وحدها في تقويم قيمة الإبداع الـروائي، ولم يبدأ في التخلص من هذه النظرة إلا في السنوات الأخيرة. غير أننا نـلاحظ تطرُّفـاً جديـداً أخذ يتحكم في النظرة النقدية إلى الرواية العربية بحيث تحول التعـامل معهـا كنتاج أدبي قـابل للتفكيك إلى عناصره الأولية ومكوناته البنائية ومحتواه، دون النظر إلى قيمته الجمالية، ولا إلى دلالاته الإنسانية، ونعتقد أن التبني الحرفي للتحليل البنيوي مسؤول عن هذا التـوجه، غير أن بوادر التحليـل السيميولـوجي المعاصر تعيد الأمـل في أن القيمة الإبـداعية والـدلالية ذات البعد الإنساني ستعـود من جديـد لتوجـه النقد الـروائي نحو مسـار لا يغفل التحليـل العلمي للنص الروائي، ولا يتجاهـل بعده الإنسـاني ودوره في البنية الفكـرية العـامة التي ينتمي إليها.

مراجع ومصادر:

أدوين موير: بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة. 1965.

أحمد ابراهيم الهواري:

* «نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر» دار المعارف، ط: 1، 1978.
* البطل المعاصر في الرواية المصرية، دار المعارف، ط: 1، القاهرة، 1979.

أحمد محمد عطية:

* مع نجيب محفوظ، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1971.
* البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة، دمشق، 1977.
* الرواية السياسية، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، مكتبة مدبولي، ط: 1، القاهرة، 1981.

إلياس خوري: تجربة البحث عن أفق، مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة. سلسلة أبحاث فلسطينية رقم 44 - ط: 1، 1974.

أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، لبنان، ط: 2، 1973.

جان بول سارتر: أدباء معاصرون، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب بيروت، ط: 1، 1965.

جبرا إبراهيم جبرا: الحرية والطوفان. م. ع للدراسات والنشر، ط: 2، 1979.

جورج بوليتزر وآخرون: أصول الفلسفة الماركسية، ترجمة شعبان بركات، منشوات المكتبة المصرية، بيروت، ج: 1 دون سنة الطبع.

جورج بليخانوف: الفن والتصور المادي للتاريخ: ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة، بيروت، ط: 1، 1977.

جورج طمسون. ف: دنيبروف: دراسات ماركسية في الشعر والرواية ترجمة د. ميشال سليمان. دار القلم، بيروت، ط: 1، 1974.

جورج طرابيشي: الماركسية والإديولوجية، دار الطليعة، ط: 1، 1981.

جورج لوكاتش:
* الرواية والتاريخ، ترجمة د. جواد كاظم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1978.
* الرواية كملحمة برجوازية، ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة، بيروت، ط: 1، 1979.
جي بويللي: إجتماعية الأدب، حول إشكالية الإنعكاس، مجلة فصول. عدد 2، كانون الثاني/يناير 1981.
دافيد ديتشس: تاريخ النقد الأدبي. الأدب الأمريكي في نصف قرن ترجمة صلاح أحمد ابراهيم، دار صادر، بيروت، 1960.
هندليس: مفهوم النَّظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، عدد: 10، تموز/يوليو 1982.
د. حميد لحمداني:
* الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، البيضاء، 1985.
* من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية، منشورات الجامعة 1984.
* أسلوبية الرواية مدخل نظري. منشورات دراسات سال. البيضاء، 1989.
د. طه وادي: صورة المرأة في الرواية العربية، ط: 1، القاهرة، 1972.
حنا عبود: المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، دمشق، 1978.
يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط: 1، 1983.
يوسف عز الدين: الرواية في العراق تطورها وأثر الفكر فيها، معهد البحوث والدراسات العربية، 1973.
يوسف الشاروني:
* الروائيون الثلاثة: نجيب محفوظ، يوسف السباعي، محمد عبد الحليم عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط: 1، 1980.
* دراسات في الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1967.
كارل مانهايم: الإديولوجية والطوباوية، ترجمة د. عبد الجليل الطاهر، مطبعة الرشاد، بغداد، 1968.
لوسيان غولدمان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة مصطفى المسناوي، دار الحداثة، ط: 1، 1981.
لوي ألتوسير: البنية ذات الهيمنة، التناقض والتضافر، تقديم وترجمة فريال جبوري غزول، فصول، ج: 1 (2) عدد: 3 نيسان/ابريل، أيار/مايو، حزيران/يونيه، 1985.

لينين: في الأدب والفن، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ج: 1، 1972.
محمد أبو خضور: دراسات نقدية في الرواية السورية، دمشق، 1981.
محمد كامل الخطيب:
* الرواية والواقع، بيروت، 1981.
* المغامرة المعقدة، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ط: 1، 1976.
د. محمد الكتاني: الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، 1982.
محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية دار الفكر الجديد، 1955.
د. محمود شريف: أثر التطور الاجتماعي في الرواية المصرية (1953/1913) دار الثقافة للطباعة والنشر، ط: 1. القاهرة، 1976.
ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان الرباط، 1987.
نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة، بيروت، ط: 1، 1983
نيكولاس آركرومبي وآخرون: دور الحتمية واللاحتمية في النظرية الإديولوجية ترجمة نبيل زين الدين، مجلة فصول، العدد: 3، أيار/حزيران، مايو/يونيه، 1985.
السيد ياسين: التحليل الاجتماعي للأدب، دار التنوير، بيروت، ط: 1، 1982.
سعيد علوش: الروايةوالإديولوجيا في المغرب العربي: دار الكلمة بيروت، ط: 1، 1981.
د. عبد الله العروي: مفهوم الإديولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط: 1، 1983.
د. عبد المحسن طه بدر:
* الروائي والأرض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.
* تطور الرواية العربية الحديثة في مصر. دار المعارف. القاهرة، 1963.
عبد العزيز الدسوقي: تطور النقد العربي الحديث في مصر، هـ. م. ع. ك، 1977.
د. علي الراعي: دراسات في الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ط: 1، 1964.
روبيرا سكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، ترجمة آمال أنطوان عرموني بيروت، عويدات، باريس، ط: 1، 1981.
رونيه وليك وأستين وارين: نظرية الأدب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ترجمة محيي الدين صبحي، 1972.
شكري عزيز ماضي: إنعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: 1، 1978.

تيري اجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، عيون، 1986.
د. غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة، بيروت، ط: 1، 1981.
غراهام هو: مقالة في النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1973.
غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار الثقافة، دار العودة، ط: 5 (دون سنة الطبع).

مراجع بالفرنسية :

Buyssens: Vérité et langue, langue et pensée. Ed: institut de sociologie Bruxelle, 1959.

Daniel Vidal: Notes sur l'idiologie- in- L'homme et société No 17, 1970.

George Lukacs: * Balzac et le réalisme Français. Maspero, 1973.

* La signification presente du réalisme critique. Gallimar, 1972.

Henri Mitterand: Le discours du roman. P.U.F. 1980.

Jean Yves Tadié: Le récit poétique. P.U.F. 1978.

Johana Natali: A propos des chats de Baudlaire. in- La logique du plausibles. J.C.L. Gardin Ed. La maison des sciences de l'homme, Paris.

Kristeva: Preface de la poétique de Dostoievski. Seuil, 1970.

Lucien Goldmann * le dieu caché. Gallimard, 1979.

* Marxisme et sciences humaines. Gallimard, 1970.

* Pour une Sociologie du roman. Gallimard, 1964.

Michel Zeraffa: Roman et société. P.U.F. 1976.

Mikhail Bakhtine: * Le marxisme et la philosophie du langage. Ed. Minuit, 1977.

* La poétique de Dostoievski. T. Du russe par Isabelle Kolitcheff, Seuil, 1970

* Esthétique et théorie du Roman, traduit du Russe par Daria Olivier, Gallimard, 1978.

M. Riffaterre et autres: Littérature et réalité. Points, Seuil, 1982.

Oswald Ducrot: T. Todorov: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Points, 1972.

Pierre Ansart: Les Idiologies Politiques. P.U.F. 1974.

Pierre Machery: Pour une théorie de la production littéraire. Maspero. Paris, 1978.

Pierre. V.Zima: * Pour une sociologie du texte littéraire 10/18/. 1978.

* Le desire du mythe, une lecture sociologique de M. proust. Nizet, 1973.

* L'ambivalance romanesque. (Proust. Kafka. Musil). Le sycomore. Paris, 1980.

R. Bourneuf et R. Ouellet: L'univere du roman, P.U.F. 1981.

R. Barthes: Essais critiques. Seuil, 1964.

Renée Balibar: Les français fictifs. Hachette littérature, 1974.

R.M. Alberes: Métamorphose du roman. A. Michel. 1972.

Tzvetan Todorov: Le principe dialogique. Seuil, 1980.

Victor serge: Littérature et révolution. Maspero, 1976.

W. Krysinski: Carrefours de signes, essais sur le roman moderne. Mouton, 1981.

الفهـرس

صدر للمؤلف نفسه:

- دهاليز الحبس القديم (رواية) ط 1 ,1979، ط 2 ,1985.
- من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية، 1984.
- الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، 1985.
- في التنظير والممارسة (دراسات في الرواية المغربية **1986**).
- أسلوبية الرواية (مدخل نظري) (منشورات دراسات سال) 1989.
- سحر الموضوع (دراسة نقدية) منشورات دراسات سال 1990.
- وترجم بالاشتراك كتاب: **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة** لـ. مارسيلو داسكال.
- بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) منشورات المركز الثقافي العربي 1991.

النقد الروائي والإيديولوجيا

. . . إن التعامل مع الرواية باعتبارها مستودعاً للإديولوجيات أو باعتبارها موقفاً إديولوجياً تحفه كثير من المزالق، لأن الرواية هي قبل كل شيء إبداع أدبي، وينبغي أن يُنظر إليها في المقام الأول من هذه الزاوية. ولا يمكن للأهداف الإديولوجية حتى ولو كانت ذات نزعة إنسانية أن تُعوّضَ نقصاً مهولاً في المقومات الفنية لعمل روائي ما. وللأسف فإن أغلب النقد العربي السوسيولوجي بقي لزمنٍ طويل حبيس المقاييس الإديولوجية وحدها في تقويم قيمة الإبداع الروائي ولم يبدأ في التخلص من هذه النظرة إلا في السنوات الأخيرة . . .

15.0

المركز الثقافي العربي
ص.ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان
ص.ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب